CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

665

noviembre 2005

DOSSIER
Juan Valera (1824-1905)

Christopher Middleton
Reflexiones sobre una proa vikinga

Ítalo Manzi
El cine hace cien años

Arnaldo Miranda
El Virreynato del Río de la Plata y la Revolución

Entrevista con Antonio José Ponte

Cartas de Buenos Aires y Alemania

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

665 ÍNDICE

DOSSIER
Juan Valera (1824-1905)

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
Ramón Pérez de Ayala frente a Juan Valera 7
GERMÁN GULLÓN
Juan Valera documentalista del yo 17
MARTA CRISTINA CARBONELL
Juan Valera y las letras americanas 29
GEMMA MÁRQUEZ FERNÁNDEZ
Un homenaje catalán 39
MARÍA DE LA CONCEPCIÓN PIÑERO VALVERDE
Juan Valera, observador de la vida brasileña 45

PUNTOS DE VISTA

CHRISTOPHER MIDDLETON
Reflexiones sobre una proa vikinga 59
CARLOS BARBÁCHANO
El Desastre del 98 en la literatura española de la época 67
MANUEL ALBERCA
Una lectura transitiva de Cesár Aira 83
ARNALDO IGNACIO ADOLFO MIRANDA
El Virreynato del Río de la Plata y la Revolución de Mayo 95

CALLEJERO

ÍTALO MANZI
Cuando íbamos al cine en 1905 111
RICARDO BADA
Carta de Alemania. De la toponimia alemana 119
BLAS MATAMORO
Carta de Buenos Aires ¿Qué leen los argentinos? 125
ANNA SOLANA Y MERCEDES SERNA
Entrevista a Antonio José Ponte 127

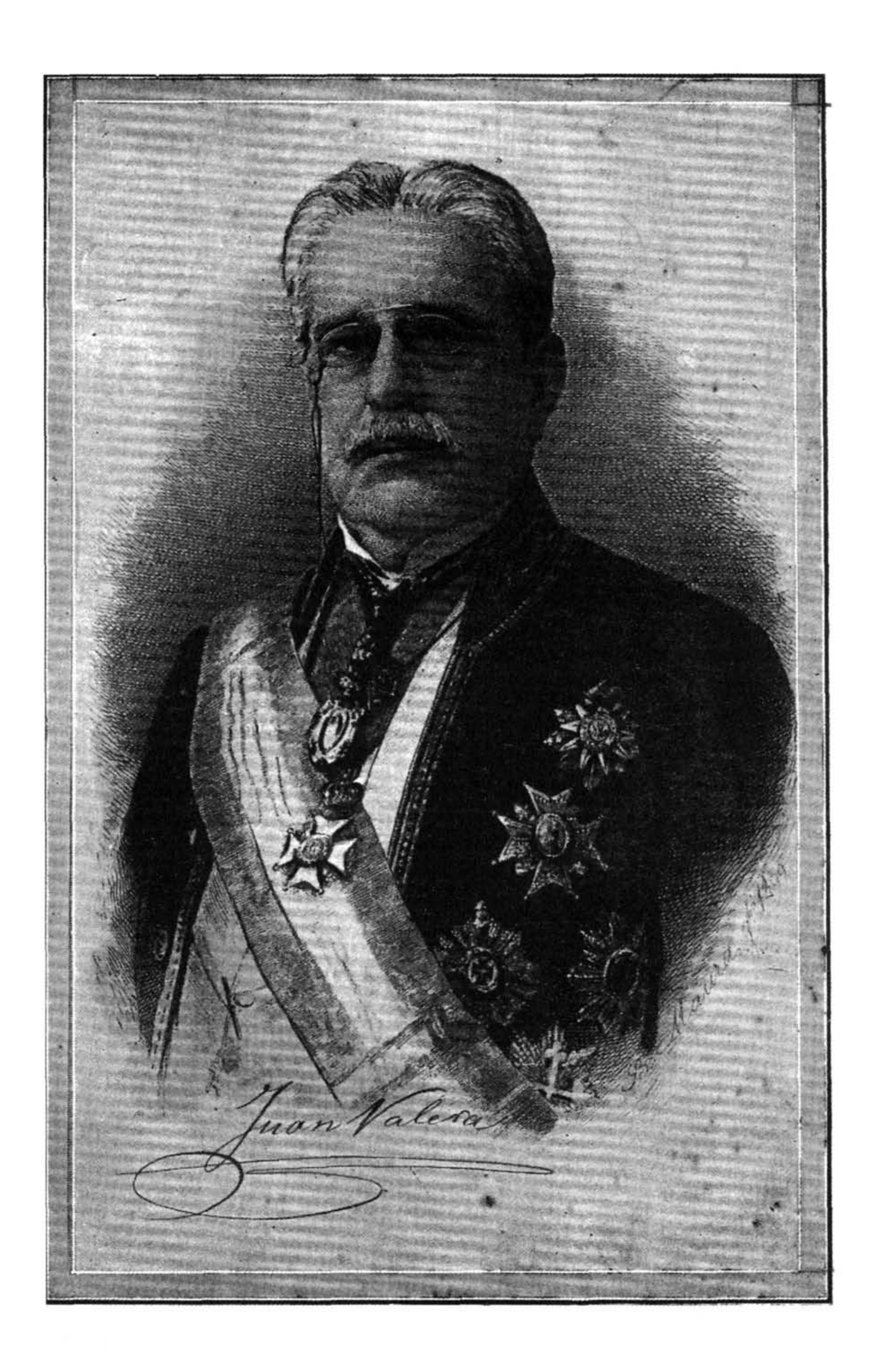
BIBLIOTECA

ISABEL DE ARMAS
Un siglo de hitos femeninos 137
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
«Abrazados sueño y tiempo» 143
REINA ROFFÉ
Margo Glantz novelista 146
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI, CONCEPCIÓN BADOS CIRIA, RICARDO DESSAU, AGUSTÍN SEGUÍ y SAMUEL SERRANO
América en los libros 150
EMETERIO DIEZ, ISABEL CUÑADO, RICARDO DESSAU y MIGUEL HERRÁEZ
Los libros en Europa 160

El fondo de la maleta
Cervantes y Pirandello 167

DOSSIER
Juan Valera (1824-1905)

Coordinador:
Adolfo Sotelo Vázquez


Juan Valera

Ramón Pérez de Ayala frente a Juan Valera

Adolfo Sotelo Vázquez

«Valera re refugió en el nomadismo de la vida diplomática»
Américo Castro, 1957

«Qualque li ha dit malabarista»
Gabriel Alomar, 1905

Durante cerca de un siglo ha sido lugar común de la historia de la novela española señalar la deuda de los quehaceres narrativos de Ramón Pérez de Ayala con respecto a Juan Valera. El propio novelista asturiano lo recordó a comienzos de 1925: «En algún momento ha constituido casi un tópico, que yo, en cuanto a escritor, semejaba, y lo que es aún peor, remedaba, a don Juan Valera»[1]. Pérez de Ayala hacía este recordatorio para distanciar radicalmente su temperamento artístico frente al autor de *Pepita Jiménez*. Las líneas que siguen quieren atender a esa relación o pretendida deuda, tomando como atalaya los escritos que Pérez de Ayala dedicó a Valera, editados por García Mercadal con notable desorden en el tomo *Divagaciones literarias* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1958), si bien dos breves impresiones en las que Valera es coprotagonista de ellas desembarcaron en *Amistades y recuerdos* (Barcelona, Aedos, 1961). Se trata de «Clarín, Valera y Menéndez Pelayo» y «Valera y Galdós».

Previamente quiero, ayudado por los esmerados trabajos de Cyrus de Coster (*Bibliografía crítica de Juan Valera*, Madrid, CSIC, 1970) y, sobre todo, de Florencia Friera y J. Tomás Cañas («Colaboraciones periodísticas de Ramón Pérez de Ayala. Crítica de ediciones e índices», *Actas del I Congreso de Bibliografía Asturiana*, Oviedo, 1952) señalar que los ensayos de Pérez de Ayala que tienen como sujeto la personalidad y la obra de Valera datan de dos momentos cronológicos diferen-

[1] *Ramón Pérez de Ayala, «Don Juan Valera. Una confesión» (1925),* Divagaciones literarias, Obras completas *(ed. J. García Mercadal), Madrid, Aguilar, 1966, t. IV, p. 869. En adelante citaré en el texto, la página entre corchetes y siempre siguiendo esta edición.*

tes. Los comienzos del año 1925 son el primer momento: Pérez de Ayala se ocupa de Valera al aire de los homenajes que se tributaron al escritor cordobés con motivo del centenario de su nacimiento. Por esas fechas el intelectual asturiano era asiduo colaborador de *La Prensa* de Buenos Aires y de *El Sol* de Madrid, y fue en esas páginas donde vieron la luz sus ensayos «Don Juan Valera o el arte de la distracción» y «Escolios a don Juan Valera», divididos en varias entregas. El primer ensayo se publicó entre enero y febrero en el periódico bonaerense y en abril en *El Sol*. El segundo ensayo apareció en cuatro entregas, entre abril y mayo, exclusivamente en *La Prensa*[2].

El segundo momento corresponde a 1945: son los ensayos recogidos en *Divagaciones literarias* bajo el marbete de «Más sobre Valera». Proceden de *La Prensa* de Buenos Aires, donde se publicaron en el otoño de 1945. Algunos volvieron a ver la luz en *ABC* durante los meses de marzo y abril de 1956. Los recogidos en *Amistades y recuerdos* son de los años 1957 y 1959 y proceden de las páginas de *ABC*.

I

A la altura de 1925, Ramón Pérez de Ayala es uno de los grandes críticos literarios en activo. De la órbita que se había iniciado en esas labores en la última década del XIX siguen firmando en las páginas de la prensa, Gómez de Baquero y Azorín. De la generación novecentista están en plena actividad Enrique Díez-Canedo, Rafael Cansinos Assens y Pérez de Ayala, mientras, al aire de Ortega, dan sus primeros pasos Benjamín Jarnés, Ricardo Baeza, Antonio Espina y Guillermo de Torre. La simpar Emilia Pardo Bazán había fallecido en 1921 y el desigual y poco conocido Andrés González Blanco, en 1924.

Pérez de Ayala goza para 1925 de dos tribunas de reconocido prestigio: las páginas del bonaerense *La Prensa* y las del diario emblemático de la Edad de Plata, *El Sol*. A menudo las mismas colaboraciones del escritor asturiano se publican en una y otra empresa periodística, mientras Manuel Azaña, el intelectual de la generación del 14 que más y mejor se ocupó de Valera, estaba preparando desde antes su fundamental estudio y edición de *Pepita Jiménez*, para *Cuadernos literarios*

[2] *«Escolios a don Juan Valera» no se recogió en* Divagaciones literarias. *El contenido del tomo no coincide exactamente con el apartado del mismo nombre de las* Obras completas. *Se trata de un ejemplo del «laberinto gratuito» creado por algunos editores de Pérez de Ayala.*

y para «La Lectura» (Clásicos Castellanos), publicados el año 1927, en tanto que el año anterior, 1926, ganaba el Premio Nacional de Literatura con una *Vida de don Juan Valera* que quedaría inédita.

Los artículos de Pérez de Ayala de 1925 sobre Valera se articulan en dos ensayos: «Don Juan Valera o el arte de la distracción» y «Escolios a don Juan Valera». El primero contiene el meollo de las reflexiones del escritor asturiano sobre el cordobés, mientras el segundo son unas notas complementarias. Ambos, sobre todo, el primero, seguramente tienen su origen en la conferencia que dictó el autor de *AMDG* sobre el de *Pepita Jiménez* en la conmemoración de su centenario por la Real Academia Española y de la que informaba *El Sol* del 12 de diciembre de 1924.

Pérez de Ayala recuerda al comienzo del ensayo que conoció personalmente a Juan Valera «en la extremidad de sus años» [855]. De inmediato, no obstante, emprende una serie de divagaciones en el cómodo escenario para él de la cultura clásica, y tras esa distracción por los dominios que también habían sido familiares a Valera, justifica tal divagación: «Si me distraje ha sido adrede. Os diré por qué: por pleitesía y homenaje a la memoria de don Juan Valera» [857].

He aquí el eje vertebrador del ensayo: explicar cuál era la norma predilecta del escritor y diplomático, cuál era la norma que unificaba su obra toda (narraciones, ensayos críticos, disquisiciones filosóficas, etc.). Y la norma, a juicio de Pérez de Ayala, quien ha empleado el exordio como metáfora, es «el cultivo consciente y artístico de la distracción». Entiéndase, empero, que el arte de la distracción consiste en jamás distraerse –tal como él ha fraguado el preámbulo de su ensayo– porque la inteligencia «privilegiada y amplísima [858]» de Valera «gira y torna, hace que se va y vuelve, rodea y soslaya, amaga y ejecuta cómicas piruetas y finge austeros simulacros en torno a un objeto o asunto, sin tropezarlo por casualidad ni rozarlo siquiera» [858]. De esta naturaleza es la conducta intelectual de Valera.

Con pulso severo e irónico Pérez de Ayala busca un símil para explicar los quehaceres intelectuales:

«Supongamos que en un restaurante pedimos a un camarero una botella de Burdeos. El camarero coloca la botella en el suelo, y antes de abrirla, comienza a bailar en torno de ella, despaciosamente, prolijamente, la danza del vientre, provocando el estupor y la admiración de cuantos tienen la dicha de presenciar este espectáculo. Por último, el camarero retira la botella sin haberla abierto, y nosotros olvidamos que

la habíamos pedido para beberla, para degustarla. Don Juan Valera fue siempre muy diligente en sacar a plaza todos los asuntos de actualidad que la curiosa clientela de lectores solicitaba. Luego hizo con ellos lo que el camarero con la botella de Burdeos: los dejó vírgenes» [858-859].

El símil en lo que tiene de inteligencia malintencionada lo hubiese suscrito el propio autor andaluz, pero debe advertirse que penetra en el relativismo y el pragmatismo de la trayectoria intelectual de don Juan con sorprendente lucidez, especialmente en el dominio de la crítica literaria, dado que lectores agudos de sus novelas (pienso en *Pepita Jiménez* o *Doña Luz*, y en Clarín como lector) no quedaron vírgenes, a juzgar por frutos tan plenos como *La Regenta*.

Tras el símil, Pérez de Ayala, que pauta su ensayo con exquisito gusto por los senderos de la distracción –«arte refinadísimo» [859]–, sostiene que el ademán fundamental de Valera se originaba en un concepto peculiar de la vida. Vinculación de vida y literatura que por esos años anudaba con mano maestra Manuel Azaña, pero que desde la óptica severa de Pérez de Ayala tiene su explicación en que el puño cerrado (que Fontenelle no quería abrir para no hacer infelices a los hombres) de Valera guarda una verdad suprema, «una verdad terrible: el vacío» [860].

Los finos pliegues de su sonrisa y la íntima fruición en desconcertar al lector son las coordenadas desde las que Pérez de Ayala se acerca al novelista cordobés, ámbito en el que también cultiva con ahínco y sin distraerse «el arte de la distracción como terapéutica del espíritu» [864], porque desde su obediencia al sentido común examinó el entusiasmo, el endiosamiento del individuo que Pérez de Ayala encarna en tres direcciones:

«Como voluntad de conocimiento, bien por raciocinio, bien por intuición, ciencia y arte, y como voluntad de dominio o heroísmo; direcciones determinadas por tres maneras de amor: amor al bien, amor a la verdad y a la belleza, amor al poderío» [865].

Estas tres direcciones ocupan el sujeto –según decían los clásicos– de las fábulas novelescas de Valera, en las que examina «de cerca y en su reconditez» [866] todas las aspiraciones de grandeza –santidad, ciencia, arte, heroísmo– que se truecan en pequeñas vanidades e ilusiones. Tal *Pepita Jiménez*, la santidad; *Las ilusiones del doctor Faustino*, la voluntad de ciencia y arte; y *Morsamor*, el heroísmo. Desde su formación humanística Valera crea un universo narrativo que Pérez de

Ayala lee como un «ensayo sobre el hombre en general», instruyéndonos, *malgré lui*, «de cómo el santo, el sabio, el artista y el héroe son hombres de carne y hueso, con el propio mecanismo interior de un hombre común y corriente» [868].

El corolario de este primer ensayo de Pérez de Ayala sobre Valera es ejemplar. Opone al humanista cordobés, el humano Pérez Galdós, quien en su universo narrativo contacta cordialmente con la razón –la razón de la sinrazón– individual, y al modo cervantino, excava «en la aridez del hombre común y corriente hasta sacar a la luz un granito o simiente de santidad en el más pecador, de sapiencia en el más necio, de sensibilidad en el más romo, de bravura en el más pusilánime» [868]. En efecto, dos modos diferentes de entender la novela y la vida.

II

Los «Escolios a don Juan Valera» son el segundo eslabón, complementario del anterior, incluso en el tono, estilo el de Pérez de Ayala que, por cierto, guarda alguna similitud con el que empleó Gabriel Alomar al trazar una semblanza olvidada de Juan Valera (*El Poble Català*, 20-V-1905). En realidad, el autor de *AMDG* consideraba los «Escolios» como unas apostillas al ensayo sobre el arte de la distracción.

Primera apostilla: la «aristocracia» de Valera. Pérez de Ayala la difumina en un doble plano vital, al dibujarlo como un «hidalguillo lugareño cuya secreta pesadumbre se cifra en no ser por nacimiento un prócer de sangre» [871], y al sancionar con ironía la vanidad –revelada a través de sus conferencias epistolares– que le inducía a relacionarse con gentes de mucho fuste. La liviana y aparente aristocracia de Valera se trastoca en el examen de Pérez de Ayala en «plebeyez doblada de cazurrería» [892], que ejemplifica en la presunción de estar en el secreto de todo, aunque lo disimule. Y el secreto de todo es el de tanta gente distinguida que no son sino pobres diablos bajo su apariencia de sabios o de héroes. El secreto de la aristocracia de Valera es su cazurrería.

Segundo exordio: el valor de la crítica de Valera, entendida estrictamente como «función del juicio» [898]. Pérez de Ayala considera que la crítica es actividad de servidumbre, aunque puede ser tanto servidumbre noble –«interpretar de buena fe la actividad ordenada por otro» [898]– o plebeya –«menospreciar la genuina creación ajena» [898]–. Al mismo tiempo, el autor de *Belarmino y Apolonio* sostiene que la crí-

tica como función del juicio procede por comparación y cotejo. Sentadas estas líneas directrices Pérez de Ayala examina el quehacer del crítico Juan Valera frente a grandes figuras del ingenio y la sensibilidad humanas: Shakespeare, Cervantes o Goethe. Elijo por ejemplar y por lo que tiene de ejercicio de lucidez el caso de Goethe.

El novelista asturiano sospecha que Valera tenía como divisas en sus tareas críticas dos modismos: «a mí no me la dan» y «siempre se exagera». En consecuencia, Shakespeare, Calderón o Goethe, «son ni más ni menos que como somos los demás: ni mejores ni peores, ni más sabios ni más ignorantes que nosotros» [900]. Esta «comezón del rebajamiento» [901] está enfatizada con lucidez y tino por Pérez de Ayala, quien se detiene en la personalidad de Goethe, que Valera trató en «Sobre el *Fausto* de Goethe», prólogo a la traducción del alemán de Guillermo English (Madrid, Rubiños, 1878) y que con posterioridad recogió en la miscelánea *Algo de todo* (Sevilla, Álvarez, 1883) y en el importante tomo *Nuevos estudios críticos* (Madrid, Tello, 1888), aunque como afirma Udo Rukser, «Valera se ha ocupado toda su vida de Goethe»[3].

Para nuestro protocolo es necesario seguir las notas de Pérez de Ayala, quien cree, que sin faltar a sus modismos habituales, lo que Valera está haciendo es su autorretrato, «lo que él se figuraba ser o quisiera ser» [902]. Al margen de los aciertos y desaciertos con respecto a Goethe de la interpretación de Valera, voy a enumerar los rasgos de la semblanza espiritual del autor del *Fausto*, que sin duda le convienen al autor de *Pepita Jiménez* y que dan a ese prólogo –sigo las atinadas instrucciones de Pérez de Ayala– un carácter autobiográfico, emparentable con su novela *Las ilusiones del doctor Faustino*.

Goethe es el escritor por excelencia, pero no por ser genial o un alma suprema, sino por el empleo de «un mal llamado *sentido común*»[4], en el que consiste su espíritu crítico y su juicioso escepticismo. Tal es el rasgo que vertebra las penetrantes observaciones de Pérez de Ayala que bien vale la pena completar con las que expongo a renglón seguido desde su inicial intuición.

Al atender a la mente creadora de Goethe, Juan Valera escribe:

«La mente de Goethe era terso y mágico espejo, donde se reflejaban el mundo visible y el invisible, la naturaleza y la historia, lo real y lo

[3] *Udo Rukser,* Goethe en el mundo hispánico, *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 136.*

[4] *Juan Valera, «Sobre el* Fausto *de Goethe»,* Nuevos estudios críticos, *Madrid, Tello, 1888, p. 291. En adelante citaré en el texto indicando* NEC *y la página entre corchetes.*

ideal, con brillantez y claridad no comunes. Y no era espejo meramente pasivo, sino que ordenaba las imágenes y representaciones, las iluminaba del modo más artístico, y hacía que unas resaltasen más y otras se perdiesen o desvaneciesen en los últimos términos del cuadro, según convenía a la evidente demostración de la verdad o a la aparición celestial y limpia de la belleza» [*NEC*, 280-281].

Descripción que le conviene como anillo al dedo a su propia conciencia creadora desde la que se enfrentó al realismo francés primero y al naturalismo de escuela después. Basten dos referencias procedentes de su refutación del arte de Zola: «Las artes, en general, hasta las mecánicas, añaden algo a lo natural, perfeccionan, completan y continúan la creación divina» o «mil veces he dicho que la poesía, en toda su latitud, no se da sin imitación de la Naturaleza; pero siempre entendí por Naturaleza, no solo lo existente, sino lo posible»[5]. O subrayar la advertencia que les hace a los señores Appleton en el prólogo a la edición neoyorquina de *Pepita Jiménez* (1886): «El alma de un autor venga a ser como limpio y hadado espejo donde se reflejen las ideas y los sentimientos todos que agitan el espíritu colectivo de un pueblo, y pierdan allí la discordancia y se agrupen y combinen en suave conciliación y armonía»[6].

Hablando de la actividad infatigable de Goethe, Valera señala que siguió con honda penetración y vivo interés el gran movimiento intelectual que le rodeaba, pero «conservando su independencia, se apropió de ideas de unos y otros, según se adaptaban más a la índole de su pensamiento, pero coordinándolas en él, y poniéndoles el sello singular de su persona» [*NEC*, 291]. Ciertamente, Valera se autorretrata. Como también lo hace cuando afirma que «Hegel atrae y repele a la vez a nuestro poeta» [*NEC*, 292][7].

Aunque las opiniones de Valera acerca de aspectos de la personalidad y la obra de Goethe sean discutibles, la apostilla del autor de *Belarmino y Apolonio* es certera. Precisamente el último escolio en que quiero detenerme nace de una afirmación de Valera incierta para Goethe y acertada para su propia personalidad. Escribe:

[5] *Juan Valera,* El arte de la novela *(ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, Lumen, 1996, pp. 152 y 332. Se trata del ensayo* Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas *(1886-1887).*

[6] *Cito por Juan Valera,* Pepita Jiménez *(ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Salamanca, Ambos Mundos, 2005, p. 287.*

[7] *Remito en este punto a mi artículo «La crisis de la conciencia liberal: el "hegelianismo a medias" de don Juan Valera»,* España Contemporánea, *II (1989), pp. 81-100.*

«Pacífico, amante del orden, enemigo de la grosería, toda revolución parece a Goethe un acontecimiento pavoroso. Los horrores de Francia le indignan y aterran» [*NEC*, 292].

Pérez de Ayala discute esta opinión acerca del autor de *Fausto* y añade: «Lo que no admite réplica es que esta era la opinión cordial de don Juan Valera, frente al espíritu revolucionario [...] algo hay que le empavorece, le aterra, le indigna, y esto es lo nuevo» [904].

El último escolio es severo. El horror a lo nuevo en un «hombre rezagado del siglo XVIII» [907-908] le llevó, a juicio de Pérez de Ayala, a abominar de los tres grandes movimientos literarios que durante su vida se sucedieron en Europa: el Romanticismo, el Naturalismo y el Simbolismo. Posiblemente la opinión del novelista de la generación del 14 es en exceso decisiva, pero acuerda con una personalidad que levantó su obra más desde la lectura inteligente y relativista de la tradición que desde los combates por la modernidad[8].

Creo que la última agudeza de los escolios de Pérez de Ayala, significativamente idéntica en el fondo aunque no en la intención a la que formuló Gabriel Alomar en 1905, es el paralelismo que traza entre la novela autobiográfica *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) y la llegada de la Restauración. El buen sentido del crítico asturiano, alejado del tono de Ortega en *Vieja y nueva política* (1914), se advierte en el corolario:

«Puesto que esa novela se publicó el año 1875, la estaba escribiendo don Juan durante el año o dos años anteriores; esto es, en vísperas de la Restauración, que fue traída por un gran amigo de Valera, don Antonio Cánovas del Castillo, quien dijo de sí mismo que venía a reanudar y proseguir la historia de España. Desde aquella fecha España disfrutó, durante un cuarto de siglo, un período de paz civil, de desenvolvimiento cultural, de progreso técnico y de prosperidad económica» [918].

III

Cuando veinte años después Pérez de Ayala vuelve sobre Valera, el combate y la lucidez críticas han dejado paso a un redescubrimiento del escritor andaluz al margen de su contexto histórico-literario, y, lo

[8] Cf. *«La ideología estética de Valera se nos antoja hoy más orientada hacia la tradición que hacia la modernidad» (Gonzalo Torrente Ballester,* Literatura española contemporánea, *Madrid, Afrodisio Aguado, 1949, p. 90).*

que es también grave, prescindiendo del momento, 1945, en el que se lleva a cabo, o quizás haciendo patente las coordenadas históricas en las que Pérez de Ayala relee a Valera y lo entiende como lleno «de juventud inmarcesible, de novedad y de novedades» [878].

Ahora, el humanismo de Valera no es una sobrepelliz de circunloquios y de artes de la distracción, sino que, con comparación incluida con Erasmo, se trata del «humanista más completo y de más natural señorío sobre las letras antiguas que yo he conocido» [879]. Ahora, la hidalguía lugareña se ha transformado en la mejor sangre aristocrática. Ahora, el vacío que anidaba en el puño que siempre escondía, se ha mutado, por ejemplo, en la autoría de unos discursos parlamentarios «admirables de doctrina y deliciosos de forma» [879]. Ahora, la congoja y el rechazo de la modernidad ha caído en el olvido y el crítico asturiano le dibuja desde su exilio bonaerense como «un hombre universal, enciclopédico y siempre al día» [880]. No vale la pena seguir, el contraste es suficiente.

Con toda seguridad este corolario apresurado nos deja ver las grietas de la historia intelectual de la España contemporánea, todavía en lo que toca a su redacción en estado muy larvario. Asimismo, el corolario habla de cómo la lucidez crítica, aun con sus extravíos, ha dejado paso a una serie de tópicos que pretenden engrandecer desde el convencionalismo de cuño más conservador la personalidad de Valera. Por último, este precipitado aserto final prueba de nuevo, en el dominio de la crítica literaria, que el dogmatismo inmanentista que ha azotado con exceso las labores críticas y filológicas es preciso limitarlo desde la propia historia intelectual y de la literatura, que a su vez, en una necesaria relación dialéctica, explicará la intención autorial de los textos en sus tiempos, incluso de aquellos que son ancilares, como los que conforman la historia de la crítica literaria.



NUESTROS ESCRITORES

JUAN VALERA



Lit. de Brabo Desengaño 4 y Madera 8 Madrid

Escritor fino y correcto,
buen novelista y buen crítico,
no tiene mas que un defecto
el de ser hombre político

Juan Valera, documentalista del yo

Germán Gullón

La visión tópica de la obra de Juan Valera revela una especie de desgana crítica por entender el papel de este escritor español. Pasa con él que las rutinas establecidas en las historias literarias lo tienen encasillado como autor de alto interés, pero al que se le hacen sólo visitas de cortesía[1]. Afortunadamente, en tiempos recientes la publicación de sus *Obras completas*[2] y de los tres primeros tomos del epistolario completo[3], del que luego hablaré, vamos pudiendo establecer la relación entre su biografía íntima y su persona autorial. Esta conexión permite a los lectores calibrar mejor el temple emocional de su imaginario. Conocíamos numerosas anécdotas, de enamoradas que se suicidaron a causa de su ausencia, y de que quizás Benito Pérez Galdós bautizara al protagonista de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) con su nombre de pila, y le llamara con el diminutivo empleado por muchos amigos para dirigirse a Valera, Juanito. El dato pudiera ser verdadero, pues el escritor de Cabra fue, en efecto, un seductor empedernido. Y también conocíamos su desafecto hacia el realismo; famosa resulta su frase de que prefería la peor novela de Walter Scott a la entera *Comedia humana* de Balzac. Los años en que el realismo predominó en la escena literaria española y europea fueron para él poco propicios, por su falta de afecto hacia la filosofía positivista. No sorprende, pues, que en la última década del XIX salude con entusiasmo la llegada del modernismo, en la obra de Rubén Darío, que en cierta manera enlazaba con la producción romántica, y que él mismo escribiera una novela, *Morsamor* (1899) inserta en la filosofía teosófica, tan apreciada por los escritores finiseculares[4].

[1] *La mejor presentación de la crítica sobre Juan Valera sigue siendo la de Enrique Rubio Cremades, editor,* Juan Valera, *Madrid, Taurus, 1990.*

[2] *Juan Valera,* Obras completas, I.Cuentos, narraciones inacabadas. Traducciones. Teatro, *ed. Margarita Almela Boix, Madrid, Blibliotеca Castro, 1995.*

[3] *Juan Valera, editores, Leonardo Romero Tobar, María Ángeles Ezama Gil, Enrique Serrrano Asenjo,* Correspondencia, *Volúmenes I, II, III, Madrid, Editorial Castalia, 2002-2004.*

[4] *Leopoldo Alas «Clarín», por su parte, expresó su poco aprecio por la producción modernista, lo que viene a indicar que el gusto por la representación de lo real en la Edad de la Literatura (1800-2000) conoció momentos de alza seguidos por otros de baja.*

Juan Valera (1824-1905) es considerado un excelente escritor, no tan importante como Benito Pérez Galdós ni Leopoldo Alas *Clarín*, sin embargo, su novela *Pepita Jiménez* (1874) ocupa un puesto de honor entre los diez mejores títulos de la centuria del ochocientos. Nadie duda de que Valera fue un fino estilista, un hombre de mundo, del gran mundo social donde la aristocracia y los diplomáticos se sentían cómodos; tampoco de que fue, lo adelanté ya, un don Juan inveterado, como dicen las lenguas de la fama[5], y personaje influyente en los círculos políticos y oficiales de la cultura española de su tiempo, como atestigua su pertenencia a la Real Academia Española (1861). Sus experiencias personales, a diferencia de las de Galdós o Alas, tienen el sello del salón. La realidad, al entrar en sus textos, los encuentra ya amueblados con el estilo de la época, como sucede con José María Pereda o Pedro Antonio Alarcón. La huella del casticismo, manifiesta en el trasfondo regionalista de sus obras, marca su mundo y le estampa un código temporal anterior a la revolución de 1868.

Lo que solemos echar de menos en los comentarios sobre su obra suele ser una explicación sobre su peculiaridad autorial. Fue, sin duda, una persona erudita y hombre de letras, declarado antimaterialista[6], pero que se quedó del lado de acá del realismo. Casi podríamos decir que poseyó un espíritu romántico ribeteado con desechadas inquietudes de escritor realista. Comenzó escribiendo unas poesías de tipo romántico de lo menos interesantes, llenas de retórica y de falsedad emocional. Gracias a un perenne interés en la literatura clásica, los excesos del primer momento son moderados, y sus poesías parecen obras bien cinceladas. También escribió varios dramas, como *Asclepigenia* (1878), de escaso valor. De mucho interés, en cambio, son sus estudios literarios y ensayos de tipo histórico, donde dejó constancia de la enorme cantidad de lecturas y conocimientos que poseía, como *De la naturaleza y carácter de la novela* (1880) y *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas (*1886-1887). Esta última faceta en ningún caso es secundaria a la de narrador, a la que hoy nos dirigimos aquí.

La creación narrativa le interesó siempre, muy en particular el cuento. Escribió sobre el género narrativo breve, aunque como dice Este-

[5] *El suicidio de una hija del Secretario de Estado norteamericano, cuando supo que el guapo diplomático español abandonaba la legación española, da fiel testimonio de su amena personalidad.*

[6] *En la novela* Las ilusiones del doctor Faustino *(1875) hizo una sátira del materialismo de su tiempo.*

ban Gutiérrez Díaz-Bernardo, sin ir demasiado lejos[7], pues sus cuentos muestran un marco narrativo cercano a lo fantástico, que los asemeja más a los de Pedro Antonio de Alarcón que a los mejores de Leopoldo Alas o de Emilia Pardo Bazán. En 1874 publicó su primera y mejor novela, *Pepita Jiménez*, que si bien tiene un claro trasfondo cervantino, toques del *Werther* de Goethe, se relaciona con la literatura epistolar inglesa, los relatos ficticios contados en forma de cartas[8].

De hecho, la práctica de la novela en Valera sirve para ilustrar la fluctuación experimentada a comienzos del siglo XIX por el género, del que algunos críticos sin finura mental hacen tabla rasa, comparando la novela del siglo XVIII, la romántica y la realista como si fueran la misma cosa. Craso error, que se trasladó con la misma aspereza intelectual a diversas historias literarias, y que ha impedido que entendamos bien cómo se desarrolló este estupendo instrumento cultural denominado novela en España. Aún más condenan a la literatura regionalista al infierno de lo desdeñado, porque la desconocen[9]. Una primera lectura de estas obras regionalistas, de Pereda[10] o Valera, pone de manifiesto el empleo de una gramática legendaria, donde el autor configura la realidad novelesca dentro de los parámetros de la leyenda. En esta literatura el lector aprende a apreciar el influjo de la tradición en el mundo rural, que en la época de los autores mencionados era donde vivía más del ochenta por ciento de la sociedad. Despreciar su significado cultural es desdeñar una importante representación de nuestro pasado, cegando su posible entendimiento.

Mas, en lo que hoy quiero fijarme es en las novedades que aparecen en este tipo de obras, y para ello he escogido la novela *Doña Luz* (1879). Las novedades que allí encontramos dicen mucho de las trasformaciones que tenían lugar en la sociedad española de entonces, y que por lo general son obviadas en el tratamiento de las mismas. Con-

[7] *Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo dice exactamente: «Más abierta es su postura en «Breve definición» [del cuento], en la que no va más allá, en cuanto precisión conceptual, de la que ofrece al comienzo. «Cuento, en general, es la narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido», en* El cuento español del siglo XIX, *Madrid, Laberinto, 2003, p. 129.*

[8] *Tomo la definición de Ana Rueda, de su libro,* Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840, *Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 26.*

[9] *Una de mis mayores sorpresas ha sido siempre el desdén que tienen los estudiantes universitarios por la obra de José María de Pereda, que en su mayoría desconocen. Los profesores han sido incapaces de hacerles entender en qué consiste su importancia.*

[10] *Véase Germán Gullón, «La aportación de la narrativa de J.M. de Pereda a la culturas española», en* Peñas arriba. Cien años después, *ed. Anthony Clarke, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997, pp. 157-169.*

viene comenzar las pesquisas haciéndonos una pregunta básica: ¿por qué Valera escribió novelas? ¿Cuál era su propósito al redactarlas? Porque según deducimos por sus palabras de desdén hacia la obra maestra de Balzac, su intención no era ofrecer en sus novelas respuestas a los dilemas de su tiempo, sino lanzarse al universo y encontrar allí en las conjunciones de los astros una verdad intuida, cortada en el jardín de las estrellas.

El genero narrativo –hay que recordar– sustituyó desde la alta segunda mitad del XIX a la filosofía como lugar donde se dirimían los problemas del momento, lo mismo que la filosofía un siglo antes había tomado el testigo de la religión. La aportación general de la novela realista decimonónica de mayor peso reside precisamente en el planteamiento dentro de los límites del texto de un asunto trascendental en la vida de los personajes, que el autor lleva a buen término. La novela reflejaba la realidad, «imagen de la vida», la llamó Galdós, y así devenía un espejo importante donde las gentes de clase media podían apreciar de cerca sus propias acciones y los dilemas sociales. Valera, en cambio, practicaba un tipo de novela híbrido, en que la historia romancesca y un cierto interés por aportar documentos que hiciesen girar la trama eran esenciales. Valera nunca escribió una novela de verdadero corte realista, como Galdós, Clarín o Emilia Pardo Bazán. Él sucumbió a la tentación de elevarse hacia lo romancesco, especialmente en la creación de sus tramas amorosas, y de sustituir la observación por la documentación, muy en concreto las cartas. En esta encrucijada narrativa se sitúa lo mejor de su obra, «cuando la ficción se apropia de la "naturalidad" de la carta cotidiana», frase que tomo de Ana Rueda (p. 30).

La novela y el documento escrito

Esta fue una etapa en la novela europea, la de la novela epistolar que los españoles en parte nos saltamos. La religión católica y el sacramento de la confesión, por perversas razones en las que no puedo entrar aquí, han producido en nuestra cultura el efecto contrario al que debieran, pues la expresión sincera de los sentimientos por escrito nunca ha sido una de las características de nuestro perfil cultural. La abundancia de novelas epistolares inglesas y la escasez de ellas en la literatura en castellano resulta chocante. Valera es una excepción, y si pensamos en *Pepita Jiménez* (1874), nuestra mejor excepción. Una de

las claves de esa novela epistolar es que permitió una suave transición en lo que a la presencia de lo real en el texto se refiere.

Recordemos que la narración ficticia nace, en buena parte, en las vidas de santos. Lo que allí se cuenta proviene de las leyendas, de versiones imaginadas de lo sucedido, porque ni los mismos libros de historia del siglo XVIII se basaban en la evidencia documental. Tampoco en las obras prototípicas del realismo, como las novelas picarescas, la realidad allí representada provenía de datos fiables, sino que una buena parte de las historias tenía un origen folclórico. La verificación histórica, al igual que la credibilidad de los narradores, es algo que se fue forjando poco a poco gracias, en gran medida, a que aparecieron en los textos novelescos (y dramáticos, como el *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla) cartas, testimonios que a primera vista parecían como pruebas irrefutables de sucesos ocurridos. Una carta, por ejemplo, sobre todo si fue escrita en el lecho de muerte de alguien, poseía una fuerza enorme, y disputa con ventaja a un testimonio oral, al menos en aquella época, cuando las presencias ausentes contaban todavía con un prestigio grande. La cuestión del perspectivismo y del contexto aparecerá bien entrada la segunda mitad del siglo XIX.

En este aspecto, el uso de las cartas y otros documentos escritos, la novela de Valera se asemeja bastante a la galdosiana de la primera época, especialmente *La Fontana de Oro* y *El audaz* y los *Episodios Nacionales* de la serie inicial. De hecho, creo que este estadio de narrativa debería estudiarse también en relación con la importancia de la prueba escrita en el Derecho, y seguro que encontramos más de una respuesta adicional, porque una buena parte de los autores de este momento habían sido entrenados como juristas.

Mi impresión de la obra de Valera ha cambiado radicalmente desde que he podido disfrutar de la lectura de su abundante epistolario, unos espléndidos documentos que, entre otras cosas, permiten pulsar el ego del escritor de Cabra. Hoy quiero detenerme en la fascinante novela *Doña Luz*. Desde el punto de vista estético carece de mayores novedades, pero como expresión cultural, como documento de una forma de pensar, resulta un texto sumamente interesante. En esta obra el escritor planteó en forma ficticia una serie de temas que le afectaban a él directamente. Uno de ellos es la acuciante necesidad de ganar dinero, y otro, el carácter de las relaciones con las mujeres, que guarda relación con el anterior. Comparemos lo dicho en una carta con un texto de *Doña Luz*.

> El papá Burgos [el padre de la novia] no quiere largar la dote conveniente, pero tampoco creo que quiera romper, y ya ves qué perdición y qué ruina

o qué rechifla para mí si me caso con una señorita de lugar que no tiene y a quien yo tampoco tengo para mantener en mi clase. Hasta maestro de todo tendria yo que poner aquí a la chica y hacer que me la vistiese la modista como quien viste una muñeca. [...] otras cosas que cuestan dinero, que yo no tengo, pues el que tengo, apenas alcanza para mí[11]. (pp. 144-145 y 146)

Don Jaime, que hasta entonces habia vivido en Madrid modestamente en un cuartito de soltero, no queria llevar a su mujer a una fonda, ni alojarla mal al principio; y de acuerdo con doña Luz, resolvió ir a Madrid solo, pues, además, le llamaban del Congreso con urgencia; poner casa, si bien con economía, como doña Luz, llena de juicio, se lo recomendaba, y luego que la tuviese puesta, volver por doña Luz a Villafría[12] .(p. 97)

Resulta curioso que Valera elija la ficción como el medio de dirimir lo que sin duda fueron problemas personales, y no, por ejemplo, un libro de ensayos sobre el puesto de la mujer en la sociedad de su tiempo, hecho que de por sí indica la importancia que iba cobrando la novela en el panorama decimonónico como foro de reflexión social.

Las cartas de Valera hablan continuamente de la necesidad de ganarse la vida, del dinero, y comenta sin cesar las holguras disfrutadas por algunos de sus jefes, como el Duque de Rivas o el Duque de Osuna. La búsqueda del «turrón», expresión suya, para designar a un puesto remunerado, generalmente en la administración pública española, aparece comentada continuamente[13]. Es un motivo que se repite. La persecución de la mujer, otro. Desde Gertrudis Gómez de Avellaneda, a infinidad de mujeres que conoce en la legación de Nápoles, de Lisboa, de Río de Janeiro y de Moscú, interesaron a Valera, porque en ellas admiraba las ciento y una mezclas de educación y aptitudes personales posibles.

De la sentimentalidad religiosa a la humana

Las décadas de los sesenta y setenta del ochocientos ofrecen a través de la literatura narrativa muestras sorprendentes de la sentimenta-

[11] *Juan Valera, Leonardo Romero Tobar, María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, editores,*Correspondencia, *Volumen II (1862-1875), Madrid, Castalia, 2003.*

[12] Doña Luz, *Madrid,* Obras Completas, *I, Aguilar, 1968.*

[13] *En* Doña Luz *leemos lo siguiente: «¿No es necedad que yo pague y no cobre?¿No es bobada que yo contribuya y no distribuya?¿No sería más discreto que yo imitase a don Paco [un cacique], el grande elector de este distrito, que paga diez y saca ochenta? Pues qué, ¿no tengo yo sobrinos, hijos y ahijados a quienes dar turron?» (p. 67).*

lidad humana. Los autores comenzaban a entender que las expansiones sentimentales propiciadas por el romanticismo resultaban de cartón piedra, si no eran contrastadas con las realistas. Es como si los autores descubrieran la cara oculta de la sentimentalidad romántica, hipérbole que según pasa el tiempo deja de valorarse. El valor que hoy concedemos a estas expresiones sentimentales, como las ofrecidas en la novela que nos ocupa, resultan un poco anticuadas, y las altas y bajas de su suceder cansan, porque estamos acostumbrados a respuestas emocionales instantáneas. Si las pensamos en el contexto de la novela rusa, de Dostoyesky o de Tolstói, podemos comprender mejor la grandeza que pueden tener las descripciones dilatadas de cómo se sienten los personajes.

La protagonista de la novela en cuestión, la joven doña Luz, es construida con una personalidad muy curiosa. Es una noble, hija ilegítima de un marqués y de una condesa, que vive sin grandes recursos en Villafría, un lugar de Córdoba. Un día aparece por la ciudad un candidato a diputado, hombre guapo, afable, que pronto será elegido representante del distrito, y que acabará casándose con Luz. El que don Jaime Pimentel se haya fijado en doña Luz resulta un tanto peculiar, porque el hombre no tiene los recursos económicos adecuados, ni ella tampoco, y por tanto, la única razón de tal enlace es el amor que la joven dama ha despertado en el político. Posteriormente, ella descubre por medio de dos cartas, que él sabía de la herencia que ella iba a recibir, de parte de su madre, y por ende que el matrimonio había sido de conveniencia. Doña Luz se siente totalmente decepcionada y se separa del mendaz consorte.

Cuando conocemos a doña Luz al comienzo de la obra, ella vive en la casa del administrador de sus bienes, don Acisclo, quien se había enriquecido honradamente gracias a los dispendios del padre de Luz, y que ahora con gusto protege a la joven sin fortuna. La justicia, la bondad exhibida por las personas como don Acisclo, sus familiares y amigos, pertenece plenamente a ese paradigma de conducta del mundo de la leyenda que ya conocíamos por *Pepita Jiménez,* obra que tanto irritaría a Galdós, precisamente por el uso de un paradigma, de un sistema de valores, ajeno a la realidad de su tiempo, y que le movió a escribir una respuesta a la novela valeriana, su *Doña Perfecta.*

La joven Luz vive contenta en el pueblo, sin ansiar ninguna gloria mundana. Cuando el futuro marido comienza a cortejarla, ella siente reparos a la hora de aceptar la sinceridad del futuro diputado, precisa-

mente por la falta de una dote adecuada. ¿Qué busca un joven de la Corte con un futuro brillante en doña Luz? La pasión y los argumentos de don Jaime la acaban convenciendo de la sinceridad de los propósitos del pretendiente, y ella muy sensatamente toma una serie de decisiones, como la de que se quedará a vivir en Villafría para no ocasionar gastos al marido en Madrid. Si ella se fuera a vivir a la capital, le ocasionaría al marido numerosos gastos por la necesidad de poner una casa, que difícilmente podría afrontar.

Necesito a estas alturas añadir otro personaje a nuestras consideraciones. El padre Enrique, un ex-misionero con fama de santo, recién llegado de Filipinas, y hermano de don Acisclo, el administrador, que vive desde hace poco en Villafría. Desde su llegada, el misionero traba una estrecha amistad con Luz, que algunos de la casa piensan que quizás sea excesiva. Como en *Pepita Jiménez*, Valera elige la sotana como el mejor sitio para incubar y ocultar un gran amor, tan intenso que puede desbaratar una vocación religiosa. Este simple hecho habla con claridad meridiana de la transición de poderes que estaba ocurriendo en el tablado cultural de la época. La fuerza de la fe, de la convicción, del llamado interior, hacia lo inefable, hacia la idea de Dios, estaba siendo sustituida en el texto literario, por el amor humano, un sentimiento provocado por el frecuente contacto entre los sexos, entre hombres y mujeres, que permitía la sociedad contemporánea. El personaje literario se sitúa así en una órbita humana, del yo, que el narrador documenta. Podríamos afirmar que esta es la primera manifestación del realismo literario decimonónico, cuando el narrador de una obra documenta un comportamiento humano verificable.

Galdós había tratado el tema de la interferencia religiosa en los asuntos humanos en varias de sus novelas, concretamente en *El audaz* y en *Doña Perfecta*[14]. En ambas obras tenemos a un cura que vigila a una joven mujer para que nadie se acerque a ella, y pertenezca siempre bajo su autoridad moral y sometida a sus planes para el futuro. En el

[14] *Muchos años después llevaría el tema al teatro, siguiendo el caso real de la señorita Ubao en* Electra *(1901). Véase la «Introducción» de Elena Catena a Benito Pérez Galdós,* Electra, *Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. Cito unas frases de la misma: «En 1898 una señora de la alta burguesía, dona Adelaida de Icaza, viuda de Ubao, asistió con su hija Adelaida a unos ejercicios espirituales, dirigidos por el padre jesuita Fernando Cermeño. La señorita Ubao de Icaza tenía novio formal lo cual, según costumbres sociales de la época, hacia presumir que el novio sería pronto esposo de la joven. Pero no; el padre Cermeño, ya confesor de Adelaida a raíz de los ejercicios espirituales, impulsó a su dirigida al rompimientro de las relaciones con su prometido», (p. 16).*

caso de Rosario Polentinos, la hija de doña Perfecta, es un canónigo de la catedral de Orbajosa, don Inocencio Tinieblas, que desde que el pretendiente a la mano de Rosario, su primo Pepe Rey, llega a la ciudad, no cesa de hostigarle y de ponerle la proa, intentando desviar la atención de la joven hacia un sobrino suyo. Hay una escena famosa en que la joven se reúne clandestinamente en la capilla de su casa con Pepe, y cuando se acercan el uno al otro ocurre lo siguiente:

> Al decir esto, Rosarito se sintió frenéticamente enlazada por los brazos de su primo. Oyose un ¡ay!, pero no salió de sus labios de ellos, sino de los de él, porque habiendo inclinado la cabeza, tropezó violentamente con los pies de Cristo. En la oscuridad es donde se ven las estrellas. (p. 221)[15]

Este es uno de los momentos claves en la historia de la narrativa española, cuando el sentimiento religioso pierde la partida ante la atracción humana, que todavía no es corporal, como lo será ya en obras posteriores, simplemente, como adelanté, las costumbres de la época, de que hombres y mujeres se reunieran con mayor frecuencia lleva a esas mudanzas.

Así, la novela comenzaba a abordar nuevos temas. El caso del padre Enrique, que acabará profundamente enamorado de doña Luz, y ella de él, aunque no lo sabe hasta después, lo aprendemos a través de un diario, es decir que viene documentado en el texto.

> Doña Luz recibió con veneración el manuscrito del padre [Enrique], y no bien don Acisclo la dejó sola, lo abrió con ansiosa curiosidad y se puso a leerlo. [...] A lo último, más allá, y después de lo que conocemos, la víspera de la muerte, el padre Enrique había escrito lo que sigue, que también leyó doña Luz: «Estas páginas, si no las rasgo o las quemo, irán indefectiblemente, después de morir yo, a las hermosas manos de ella. Ya entonces no me avergonzaré de que ella sepa mi amor. Perdona, Dios mío, mi nueva culpa. Quiero que ella lo sepa».
> (pág. 103).

Al morir el padre Enrique de una hemiplejia causada por el dolor de perder a doña Luz, la trasformación habida en la persona del sacerdote, que de una especie de mártir pasa a ser un hombre enamorado, constatamos, como digo, no un caso de sacrilegio, de un cura que va en contra de los preceptos eclesiásticos, sino un momento en la nove-

[15] *Benito Pérez Galdós, ed. Germán Gullón,* Doña Perfecta, *Madrid, Espasa Calpe, 2003.*

la española cuando sentimos el cambio de guardia de la emocionalidad cultural española. Podríamos añadir que las escenas finales de *La Regenta* (1885), de Leopoldo Alas, cuando el Magistral rebulle en un confesionario ante la presencia de la amada Ana Ozores, suponen un cierre genial de esta mudanza de poderes del sentimiento religioso al del amor. *Clarín* vació a su personaje de sentimientos religiosos, al Magistral y a sus colegas del claustro de la catedral de Oviedo, y les llenó con sentimientos humanos, bien humanos, como la vanidad, la envidia, y, desde luego, la lujuria y el amor.

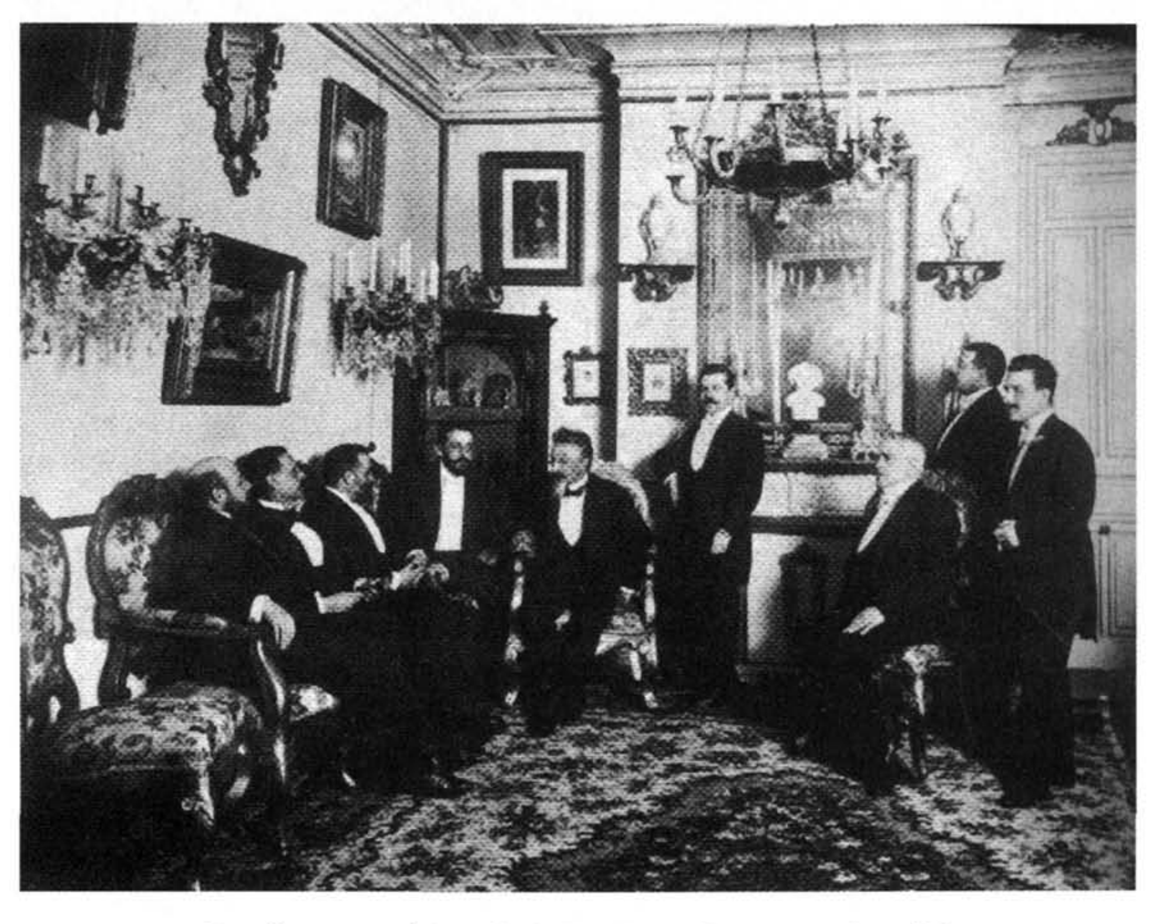
En *Pepita Jiménez* estamos todavía al comienzo de ese trayecto narrativo. Un joven seminarista acaba cambiando su amor por Dios, religioso, por el amor humano que le provoca la bella Pepita. Quienes ignoran el valor cultural de las novelas pierden de vista estos aspectos esenciales para comprender cómo la sociedad española fue cambiando, cómo la modernidad sentimental apareció en nuestro horizonte. En este sentido, *Pepita Jiménez* y *Doña Luz* son dos novelas claves en la cultura española, porque despejan la confusión entre el amor humano y el amor divino. El camino hacia el amor entre el hombre y la mujer puede seguir rumbos diferentes, y uno no debe interferir en el otro.

El final de *Doña Luz* en el que unas cartas juegan un papel decisivo, descubrimos además del amor del padre Enrique, que don Jaime, el marido de la protagonista, no actuó limpiamente al casarse con ella, pues ya sabía que ella iba a ser una rica heredera. Doña Luz aprende así que su marido ya conocía el propicio estado de su fortuna. Lo que esto significa, y debemos verlo al trasluz de la biografía valeriana, es un reverso de posiciones. En ese momento, Doña Luz sabe que en verdad ella había amado al cura Enrique, y que se había casado con don Jaime por los múltiples halagos que le hiciera.

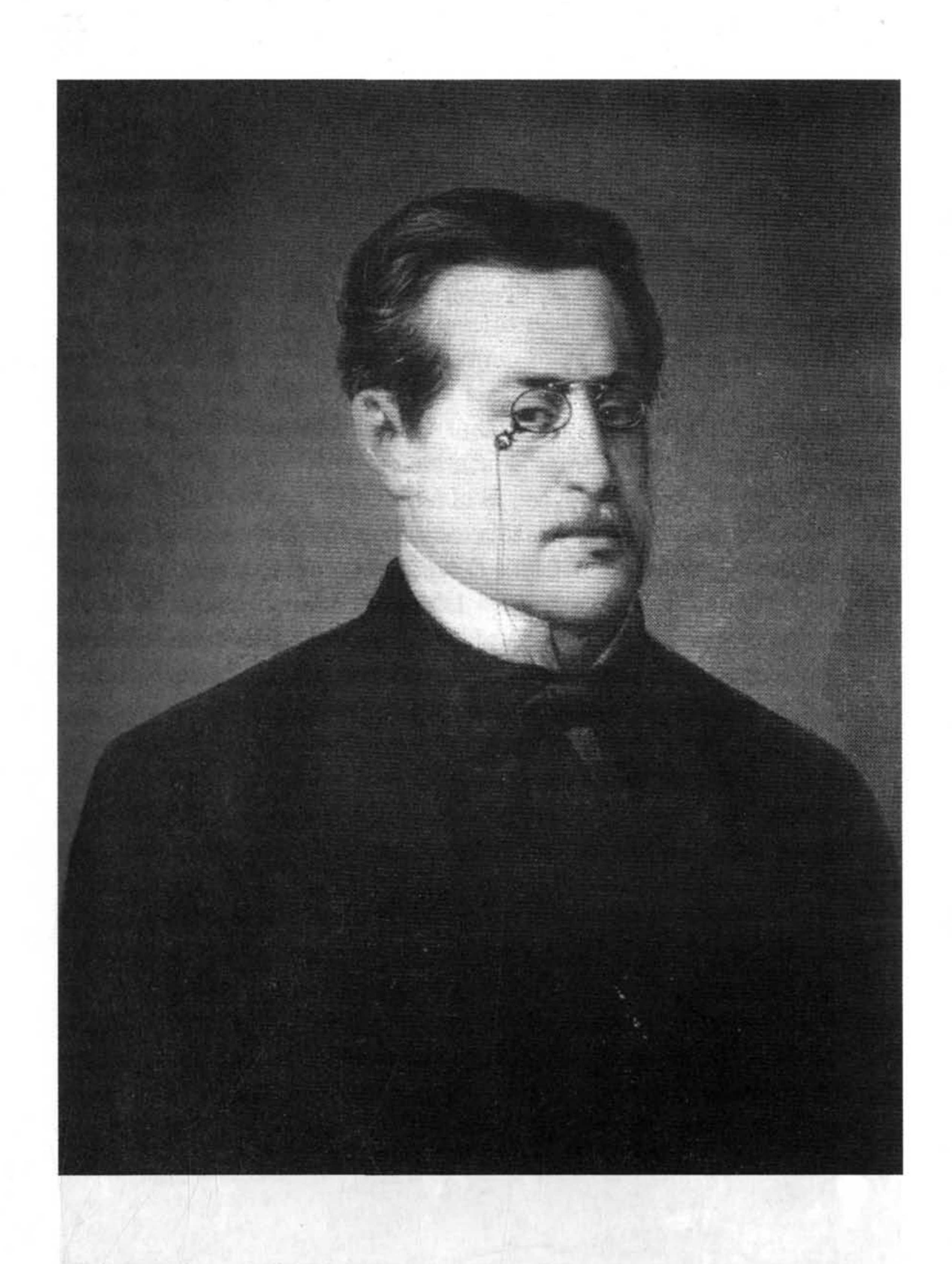
Podríamos concluir diciendo que Juan Valera fue el primer documentalista del ego de su tiempo, pues no sólo empleó la carta con fines artísticos para testimoniar la verdad, sino también le sirvió para ayudar a la invención de un nuevo sentimiento amoroso, derivado del amor íntimo sentido por los sacerdotes hacia Dios. Este fue, en mi opinión, un primer paso hacia el realismo, el tomar otro tipo de amor humano, el religioso, y cambiar su objeto, volviéndolo hacia el mundo.

Los lectores de *Pepita Jiménez* sienten la emoción del nacimiento y desarrollo del amor en un personaje. Lo que quizás no sepan todos quienes disfruten de la finura con que Valera lo supo crear, es precisamente lo que acabamos de decir, que lo estaba reinventando, ofrecien-

do a sus contemporáneos un modelo nuevo, en el que el acento se había mudado de lo puramente sentimental e hiperbólico del amor romántico a uno hecho a la medida del ser humano.



Tertulia en casa del conde de Las Navas. Entre otros, Juan Valera, Benito Pérez Galdós y Rubén Darío



Juan Valera en su juventud

Juan Valera y las letras americanas

Marta Cristina Carbonell

> La unidad de civilización y de lengua, y en gran parte de raza también, persiste en España y en esas repúblicas de América, a pesar de su emancipación e independencia de la metrópoli. Cuanto se escribe en español en ambos mundos es literatura española, y, a mi ver, al tratar yo de ella, propendo a mantener y estrechar el lazo de cierta superior y amplia nacionalidad que nos une a todos[1].

Con este declarado propósito, que no perdería ocasión de reiterar en los años siguientes, había dado comienzo Juan Valera en febrero de 1888 y desde las páginas de *El Imparcial*, a la serie de colaboraciones que acabarían dando lugar, poco después, a los volúmenes recopilatorios de *Cartas Americanas* (Madrid, Fuentes y Capdevila, 1889) y *Nuevas Cartas Americanas* (Madrid, Fernando Fe, 1890). Páginas en las que dicha voluntad no se agota, sin embargo: en 1901, el volumen que titulará *Ecos Argentinos: apuntes para la historia literaria de España en los últimos años del siglo XIX* (Madrid, Fernando Fe) acogerá las cartas que, dirigidas a los periódicos bonaerenses *El Correo de España* (de agosto de 1896 a octubre de 1897) y *La Nación* (de abril de 1899 a noviembre de 1900), no querrán descuidar aquel siempre activo deseo de velar por «la unidad de civilización que la falta de unidad política no ha destruído», y que, de este modo, van a entreverar ahora el compromiso explícito de proporcionar a los lectores de ultramar una panorámica mensual acerca de la actualidad literaria y artística de la Península, con aquel viejo y firme empeño, nuevamente esgrimido:

> Como yo considero literatura española todo cuanto se escribe en nuestra lengua, aunque el autor no sea súbdito de esta monarquía, sino ciudadano de cualquiera de las repúblicas que fueron nuestras colonias, seguiré dando noticia de los libros hispano-americanos que lleguen a mi poder, y juzgándolos con imparcialidad cuando no con el reposo y con el tino convenientes[2].

[1] *J. Valera,* Nuevas Cartas americanas, *Madrid, Fernando Fe, 1890; p. V.*

[2] *J.Valera, Carta a* El Correo de España *fechada el 22-III-1897; en* Ecos Argentinos, *Madrid, Fernando Fe, 1901; p. 130.*

Son éstas, en efecto, las claves desde las que Valera insistió siempre en defender su personal contribución a la necesaria tarea de ensanchar los cauces de la comunicación intelectual entre España y las jóvenes repúblicas de la América española; tarea de divulgación y crítica saludada a este lado del Atlántico con abierta satisfacción, y que pronto hubo de valerle el reconocimiento de ser tenido por «el primero y más entusiasta americanista de España»[3] pero que, al mismo tiempo, no escaparía a la censura –ya severa, ya maliciosa– de quienes, conocedores del fino talante de humorista del escritor cordobés, no pudieron menos que notar el sobrevuelo de su tan decantada ironía escéptica en la generosa benevolencia de juicio con que dicho empeño iba cobrando forma, ya desde la primera serie de *Cartas Americanas*.

Son unas *Cartas* que el epistolario de Juan Valera revela nacidas en circunstancias de auténtico apremio económico, y cuya andadura inicial, a lo largo del año 1888, va a responder así, en buena medida, al dictado apresurado de la necesidad: confesando escribirlas «de prisa y sin consultar libros»[4], Valera admitirá sin reservas la bondad de las puntualizaciones y advertencias que un siempre atento Marcelino Menéndez Pelayo –preparando por entonces sus introducciones a la *Antología de poetas hispanoamericanos*– se apresta a comunicarle amistosamente, y fiará a una posterior edición en forma de libro la oportunidad de subsanar aquellos errores de documentación que pudieran, en su redacción apresurada, contener. Tanto más cuanto que no tardará en recibir el estímulo que supondrá la noticia del éxito y la proyección que van adquiriendo en los países de aquella América que nunca quiso llamar Latina, donde su reproducción en los periódicos propiciará amplio diálogo, periodístico y epistolar, con su autor[5]: un

[3] *Así lo calificaba Antonio Rubió y Lluch, a quien el propio Rubén saludaba como «el Menéndez Pelayo de Cataluña» desde las páginas de* España Contemporánea*, al dar comienzo a los «Comentarios a las* Cartas Americanas *de D. Juan Valera» que publicaría en enero de 1890 en el diario bogotano* El Correo de las Aldeas*, recogidos posteriormente en sus* Estudios Hispano-Americanos (1889-1922)*, Bilbao, Eléxpuru Hermanos, 1923, por donde citamos; véase p.60.*

[4] *Carta a M. Menéndez Pelayo de 5 de septiembre de 1888. Cf. M. Menéndez Pelayo,* Epistolario, IX *(ed. M. Revuelta Sañudo), Madrid, F.U.E., 1985; p. 288. En el mes de julio del mismo año, le indicaba a su mujer, Dolores Delavat: «Veremos... si escribo más cartas para* El Imparcial*. De las 16 que he escrito sólo 2 están por pagar, que serían 120 pesetas. Menester es escribir más». Y pocos días después, al empezar el mes de agosto: «Voy a ver si escribo pronto otra [*Carta Americana*] para tener siquiera 24 duros más». Cf. J. Valera,* Cartas a su mujer *(ed. C. De Coster y M. Galera), Córdoba, Diputación Provincial, 1989; pp. 186 y 196.*

[5] *«Aunque están en suspenso las* Cartas Americanas*, no desisto de seguir escribiéndolas, tanto más cuanto que hacen efecto en América, y los periódicos de por Allá las copian y aun*

diálogo del que Valera se enorgullece, y del que las propias *Cartas*, en entregas sucesivas que buscan asegurarse así una promesa de continuidad, se harán eco, adquiriéndo puntualmente el sesgo del debate y la polémica en términos, que desborda en mucho nuestra intención el reseguir aquí, pero cuyo punto de arranque, es de notar, debe buscarse en aquella consabida intención, así expresada en las páginas de sus *Nuevas Cartas Americanas*:

> Dicen que yo soy muy escéptico, pero creo en multitud de cosas en que los que pasan por creyentes no creen, y entre otras creo (por manera vaga y confusa, es verdad) en los espíritus colectivos. Mi fantasía transforma en realidad sustantiva lo que se llama el genio de un pueblo o de una raza (...) Disuelto ya el Imperio, no hay más recurso que resignarse; pero no debe disolverse, ni se disuelve, la iglesia, la comunidad, la cofradía, o como quiera llamarse, que venera y da culto al genio único que la guía y que la inspira. Todos debemos ser fieles y devotos a este genio. Yo, además, me he atrevido a constituirme, al escribir las *Cartas americanas*, en uno de sus predicadores y misioneros. ¡Ojalá se me perdone el atrevimiento en gracia del fervor que le da vida en mi alma![6]

Sobre la base de este sentimiento, que teje una inconfundible línea de continuidad bajo los sucesivos asedios que, al correr de los años, fue dedicando a las letras hispanoamericanas, y del que aquí queremos, brevemente, ocuparnos, la mirada crítica que Juan Valera proyecta sobre el mosaico de obras, autores y literaturas nacionales que encuentran eco a lo largo de las dos series de *Cartas Americanas* y, en cierta peculiar medida, en *Ecos Argentinos*, se complace en contemplar a Hispanoamérica como la gran reserva cultural y espiritual española, depósito de lo que denomina «nuestra inmortalidad colectiva», y se afana, en consecuencia, por subrayar la pervivencia, en las letras y los literatos de Ultramar, de las señas de identidad españolas. Desde la conciencia, una y otra vez subrayada, de vínculo indisoluble de la lengua fraternalmente compartida, la hispanofilia que recorre las *Cartas* corre parejas con la abierta prevención que Valera muestra, por de pronto, hacia las manifestaciones de lo que repetidamente denomina «americanismo», así como hacia la esterilidad de todo cosmopolitismo que, con la mirada teñida por el seductor influjo francés, olvide que la

contestan a ellas con largos artículos» (Valera a Menéndez Pelayo, 27 de julio de 1888. Cf. M. Menéndez Pelayo, Epistolario, IX, *cit., p. 268).*

[6] *J. Valera,* Nuevas Cartas Americanas, *cit., pp. 92-93.*

verdadera originalidad nacional debe brotar de la siempre fecunda raíz española.

Así, y en estos mismos términos, alabará los versos de Rafael Obligado en la sección dedicada, en la primera serie de *Cartas*, a la *Poesía Argentina*, donde subrayará asimismo la presencia del «genio castizo o español» allí donde, a su juicio, menos se aprecia el influjo francés: en la poesía lírica y narrativa; se ocupará con detenimiento de la voluminosa compilación de Julio Añez, *Parnaso Colombiano* (1886), en cartas dirigidas a su prologuista, José Rivas Groot, lamentando el profundo desconocimiento, en España, de la calidad del movimiento intelectual en Colombia: ignorancia difícilmente disculpable por cuanto

> La literatura de su país de usted es parte de la literatura española, y seguirá siéndolo, mientras Colombia sea lo que es y no otra cosa. No quita esto que se dé diferencia dentro del género; que en la unidad quepa la variedad con holgura; que sobre la condición general de españolismo se note en toda obra del ingnio de Colombia un sello especial y característico, y menos impide que, con el andar del tiempo, pueda llegar lo que Colombia intelectualmente produzca a igualar y aun a superar en mérito y en abundancia la producción literaria de esta Península[7].

Y ponderará, del mismo modo, el interés de la obra póstuma de Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* (1888), a la que dedica largas páginas desde la satisfacción de leer, de pluma de su autor, que «Chile es un fragmento de España transportado al Pacífico por ese aluvión llamado Conquista de América»[8].

Una Conquista cuyo valor civilizador reaparece y se ensalza con insistencia en aquellas *Cartas* que, compiladas en la «segunda serie» –algo más heterogénea que la primera, y donde mejor se advierte, asimismo, aquel desorden temático que tanto estorbaba a Menéndez Pelayo[9]–, le permiten abordar la cuestión del indigenismo y la herencia cultural española en fechas que van ya aproximándose a las con-

[7] *J. Valera,* Cartas Americanas, *Madrid, Fuentes y Capdevila, 1889; p. 138.*

[8] *J. Valera,* Cartas Americanas, *cit., p. 239. «La historia literaria de Chile -apostilla Valera- forma parte, pues, de nuestra historia literaria».*

[9] *Ya en agosto de 1888 le reprochaba a Valera que, a pesar de la elegancia y discreción que caracterizaban sus cartas, «no apruebo la manera desordenada con que se presentan... yo creo (y perdone Vd. Esta impertinencia) que todos los lectores de las amenísimas cartas de Vd. agradecerían mucho que Vd. acabase cada tanda o serie de cartas sobre un mismo asunto antes de emprender con otro. De este modo las cartas pueden fácilmente formar un libro, y del otro se exponen a perderse y quedar como inéditas». Cf. M. Menéndez Pelayo,* Epistolario, IX, *cit., p. 283.*

memoraciones de 1892: así, las dedicadas al *Vocabulario rioplatense razonado*, de Daniel Granada o, desde luego, las que dirige al erudito escritor ecuatoriano Juan León Mera bajo el epígrafe *La poesía y la novela en Ecuador*, deteniéndose en su novela *Cumandá* y en su estudio *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana.*

Pero son sin duda las dos cartas que, fechadas en octubre de 1888 –y recogidas, por lo tanto en la «primera serie»– dedica al joven Rubén Darío desde esta misma perspectiva de análisis, las que más han contribuído al reconocimiento que esta sostenida labor de divulgación y crítica que Valera emprende, aquel mismo año, en *El Imparcial*, ha de merecer: estimulado por el sugerente título de *Azul...*, Valera confesará adentrarse en la lectura de éste que juzga sorprendente «folleto», preguntándose:

> ¿Cómo, sin el influjo del medio ambiente, ha podido usted asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma que a úna y organiza estos elementos, convirtiéndolos en sustancia propia? Yo no creo que se ha dado jamás caso parecido con ningún español peninsular. Todos tenemos un fondo de españolismo que nadie nos arranca ni a veinticinco tirones (...) La cultura de Francia, buena y mala, no pasa nunca de la superficie. No es más que un barniz transparente, detrás del cual se descubre la condición española. (...) Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a usted alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de ese galicismo, porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley, y porque si no tiene usted carácter nacional, posee carácter individual[10].

Es esta «poderosa individualidad de escritor, en cuyo crisol se funde con naturalidad la mejor vena francesa con la esencia genuinamente española, el eje sobre el que Valera articula en estas páginas una lectura crítica que va a constituir la más temprana y meritoria carta de presentación de un por entonces desconocido Rubén Darío, y cuyas claves se mantienen intactas cuando, cuatro años después, le indica a su siempre atento corresponsal y amigo Menéndez Pelayo:

> Veo en él lo primero que América da a nuestras letras, donde además de lo que nosotros dimos, hay no poco de allá. No es como Bello, Heredia, Olmedo, etc., en quienes todo es nuestro y aun lo imitado de Francia ha pasado por aquí, sino que tiene bastante del indio sin buscarlo, sin afectarlo, y además no

[10] *J. Valera,* Cartas Americanas, *cit., pp. 215-216.*

lo diré imitado, sino asimilado e incorporado de todo lo reciente de Francia y de otras naciones; está mejor entendido que aquí se entiende, más hondamente sentido, más diestramente reflejado y mejor y más radicalmente fundido con el ser propio y castizo de este singular semi-español, semi-indio[11].

Estaban todavía por venir, a la altura de 1892, las reservas y los reproches con que se distanciará de sus antiguos juicios con la lectura de *Los raros* y *Prosas profanas*[12], bandera de un afrancesamiento que para, a su juicio, en *galomanía* olvidadiza de unas raíces, las de lo hispánico, cuya búsqueda y exaltación habían siempre movido su pluma y su mirada crítica en su recorrido, las más veces benévolo, raramente severo, por las letras de Hispanoamérica.

Será también este deseo patente de enfatizar los valores de la cultura española, al que sirve el recordatorio insistente de la unidad de civilización y lengua entre la metrópoli y las antiguas colonias, el que propicie en último término los dos grandes argumentos que van a sostener la lectura de que serán objeto, en la crítica peninsular, las *Cartas Americanas*, cuando en la primavera de 1889 vea la luz el volumen de su primera serie: el humorismo y la ironía que sus páginas respiran, y el escaso rigor e imparcialidad que presiden una obra que, de un modo u otro, no dejará de ser leída como lo que Rubió y Lluch calificaba de «eficaz propaganda americanista» gracias, precisamente, a la confluencia de ambos rasgos en el crisol del «estilo personalísimo» de su autor:

> Hay en Valera cierta ligereza y hasta una benevolencia excesiva en sus juicios que le hacen sumamente simpático, pero no juez imparcial y severo, de esos que se sientan perdurablemente en el tribunal de la historia (...) Hoy por hoy, es Valera el escritor más ameno, más sutil y más fácil de cuantos produce este fecundo suelo y el estilista por excelencia de las letras castellanas. He aquí el secreto de la popularidad de sus cartas americanas, y la eficacia de su propaganda americanista[13].

Dará buena muestra de ello, y con prontitud, la ácida pluma de quien Valera juzgaba «el más discreto, inteligente y ameno de nuestros

[11] *Valera a Menéndez Pelayo. Carta del 18 de septiembre de 1892. Cf. M. Menéndez Pelayo,* Epistolario, XII, *(ed. M. Revuelta Sañudo), Madrid, F.U.E- Sociedad Menéndez Pelayo, 1986; pp. 62-63.*

[12] *Véase* Ecos Argentinos, *cit., pp. 71-78 y 182-186.*

[13] *A. Rubió y Lluch, «Comentarios a las* Cartas Americanas *de D. Juan Valera», cit., p. 61.*

críticos de hoy», Leopoldo Alas, quien empezaba dando cuenta con satisfacción, el 30 de mayo de 1889 y desde las páginas de *La Publicidad*, de la aparición del volumen, para prolongar sus consideraciones en el «Palique» que dos días después, el 1 de junio, vería la luz en *Madrid Cómico*. Doble asedio que «Clarín» iniciaba, en la «Revista Mínima» del 30 de mayo, deteniéndose, por de pronto, en el carácter de «humorista verdadero» con que Valera parecía haber dado forma a su empeño americanista en la «primera serie» de sus *Cartas*:

> En estas *Cartas*, obra de propaganda, de vulgarización, Valera encuentra un expediente ingeniosísimo para no prescindir de su carácter de humorista verdadero –no por clasificación– y ser cuando hace falta sencillo cronista... Consiste el artificio en la habilidosa narración o descripción de lo nimio, de lo ridículo o extravagante con una especie de cándida seriedad, una duda fingida en la que parece que el autor está nada más a la altura de lo expuesto o descrito, siendo así que está cien codos más alto, pero sin despreciar por esto la materia en que se ocupa, antes perdonando, por razones de gran filosofía, la pequeñez que ve bien clara[14].

Importantísimo rasgo, fundamental en la estética de Juan Valera, que Leopoldo Alas había sabido ya advertir en fechas bien tempranas y que, al correr de los años, había de fundamentar en gran medida el sucesivo asedio que realizara, al compás de su propia evolución, a la producción crítica y novelesca del autor de *Pepita Jiménez*: un humorismo que no había tardado en emparentar con el idealismo alemán y que ahora, apelando a su manifestación a modo de permanente contraste entre fondo y forma, entre «maneras» y «doctrinas», elevaba de nuevo al valor de pauta desde la que entender e interpretar unas *Cartas Americanas* que, a su juicio, estaban invitando a «pensar y leer entre líneas» a todo aquel que supiese hacerlo[15].

Un humorismo cuya faceta más amable, eficaz y oportuna atendía Leopoldo Alas a destacar en estas primeras *Cartas Americanas* al abor-

[14] *L. Alas, «Clarín», «Revista Mínima»,* La Publicidad, *30-V-1889. «Clarín» observará muy especialmente este carácter de «humorista verdadero» en las cartas de esta «primera serie» dedicadas a reseñar* El perfeccionismo absoluto *de Jesús Ceballos Dosamantes, cartas que, de hecho, acabaron por suscitar la duda de ser el mencionado autor una pura invención de Valera, sostenida con la finalidad de ejercitarse libremente en el arte de la burla.*

[15] *Para una consideración más detenida de la recepción de la primera serie de* Cartas Americanas, *sobre el vector del humorismo de Juan Valera, véase nuestro estudio «La polémica en torno a las* Cartas Americanas *(1889), de Juan Valera»,* Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *Barcelona, PPU, 1994; Tomo II (vol. 1); pp. 157-173.*

darlas en su «Revista Mínima» de *La Publicidad*, para referirse a continuación, en su «Palique» del 1 de junio, y con una ironía que no oculta el reproche, a lo que juzgaba su reverso desafortunado: el distinto talante con que dicho humorismo se materializaba en las cartas dedicadas a la *Poesía argentina* o al *Parnaso Colombiano*, redundando –«grave inconveniente»– en un inoportuno relativismo crítico:

> Por el gusto de moler, Valera muchas veces se finge loco, como Hamlet, y sale diciendo que Narciso Campillo es un poeta como un jilguero, y Velarde tan ruiseñor como un Petrarca. Y es que Valera es de esos críticos modernos, aunque no de los que lo confiesan, que opinan en punto a crítica que de gustos no hay nada escrito, aunque haya gustos que merecen palos; y así como Hamlet se burlaba de sus cortesanos haciéndoles creer que en las nubes veían la forma que a él se le antojaba que vieran, así Valera se ríe para sus adentros del cándido lector que, creyéndole bajo su palabra, va reconociendo notabilidades artísticas en éste o en el otro autor ramplón o poeta chirle[16].

Había de ser éste, sin duda, el aspecto más controvertido de las *Cartas Americanas*, frente al que no tardarían en levantarse voces de protesta ante la generosa benevolencia de Valera para con los poetas hispanoamericanos y la audacia de algunos de sus juicios, amenazando convertir lo que debiera ser provechoso discernimiento crítico en gratuita contribución a la causa de la mediocridad poética. Y si a los ojos de Leopoldo Alas –siempre fiel a la idea de la crítica como juicio de valor, como juicio de arte alejado tanto del puro impresionismo como de un estéril cientifismo– éstas que considera deliberadas «diabluras de ingenio» de Valera no constituyen sino el extremo malogrado de un humorismo que acaba por prestar flaco favor a la meritoria iniciativa de informar razonadamente de las letras americanas:

> Si la unión con América ha de consistir, como suele consistir la amistad entre literatos, en el pacto tácito de estar alabándose mutuamente los de acá y los de allá, yo denuncio el tratado. Bastante tenemos con los becquerianos, y campoamorinos, y *nuñezdearcianos* de la tierra, de la madre patria, sin que tengamos que reconocer derechos de nación más favorecida a las bobadas que se le ocurran a cualquier sinsonte bajo el sol de los trópicos (...) Por eso le digo a don Juan, es claro que con el mayor respeto, que hace mal en dar alas a esos cóndores de por allá, porque esas vulgaridades altisonantes que a ellos se les ocurren teníamos ya nosotros quien nos las dijera, sin necesidad de que

[16] *L. Alas, «Clarín», «Palique»,* Madrid Cómico, *1-VI-1889.*

> nadie se molestara en ir a descubrirles a ellos, lo cual siempre es ocasión de sustos y disgustos. Por lo demás, es claro que me alegro de que Colón haya tenido aquel arranque, y de que la amistad entre españoles y americanos prospere. Pero ¿no podría prosperar en prosa?[17]

no menos cabe advertir del juicio que habrían de merecerle, sin ir más lejos, a Ramón Domingo Perés, quien, unos meses después, y desde las páginas de *La Vanguardia*, dedicaría a las *Cartas Americanas* una larga y ponderada reseña donde, tras poner de manifiesto el afán «diplomático» que alimenta buena parte de los juicios allí contenidos, advertirá el peso del «*dilettantismo* aristócrata» de Valera en el guiño irónico con que los ofrece, con elegancia burlona, y no verá, en las cartas dedicadas a asuntos literarios, sino la manifestación extrema y desafortunada de su refinado escepticismo, conjurado con el móvil de «un gran patriotismo» que estorba la deseable imparcialidad crítica:

> Obra de más diplomacia literaria que ésta no creo que la tengamos en España. Se necesita ser americano con alma y vida, tener el móvil de un gran patriotismo, para formular algunos de los juicios que ha escrito el señor Valera en sus *Cartas*, y es imposible que desde lejos, en frío y siendo hombre de tantas humanidades y de tanta cultura europea como es nuestro autor, se diga todo eso que él dice, cuando es solamente la crítica imparcial y severa la que habla (...) Lo menos que puede pedirse a ese literato español que para nosotros escribe es que su elogio, por lo excesivo e inesperado, no parezca desprovisto de sinceridad, porque entonces el efecto es contraproducente[18].

Si en las líneas, arriba citadas, de Leopoldo Alas, asoma su abierto escepticismo ante una América donde «se han descubierto hasta hoy muchas más frases que ideas» y donde «se *canta* más que se piensa y se siente», así como la incomprensión que habrá de seguir mostrando hacia Rubén Darío y, por extensión, su menosprecio por quellos «colorines y trompetería» modernistas –que no había de empañar, sin embargo, su reconocimiento de «las excelentes dotes de algunos de los notables poetas americanos»[19], así como la justa estimación de aqué-

[17] *L. Alas, «Clarín», «Palique»,* Madrid Cómico, *1-VI-1889.*
[18] *R. D. Perés, «Valera y sus* Cartas Americanas*», recogido posteriormente en* A dos vientos. Críticas y semblanzas, *Barcelona, L'Avenç, 1892, por donde citamos. Véase p. 133. Al cerrar su reseña, dará cuenta Perés de la aparición del tomo de* Nuevas Cartas Americanas *que, adornadas de las mismas cualidades que sus predecesoras, «tienen en contra suya el* llover sobre mojado, *como suele decirse, esto es, el que nos hayamos acostumbrado ya a sus juegos de ingenio, y, por lo tanto, nos atraigan menos»; cit., p. 147.*
[19] *L. Alas, «Clarín», «Palique»,* Madrid Cómico, *I-VI-1889.*

llos en quienes advertía valores perdurables, más allá del gorgeo de gorrión a la parisién–; y si la mesura de las expresiones de R.D. Perés no ocultan la severidad con que lamenta el malogro parcial de la meritoria empresa crítica y divulgativa de Juan Valera a golpe de burla mal administrada a despecho de su proverbial elegancia, cabe decir que la insistencia de Valera en ponderar los logros de una poesía por lo general mal conocida en la metrópoli, y lo benévolo de algunos de sus juicios, interpretados a la luz de su diplomacia y su confesado énfasis patriótico, no fueron del todo ajenos a cierta predisposición desdeñosa hacia la poesía hispanoamericana finisecular, que las *Cartas Americanas*, en sus dos series, querían ayudar a difundir, y que cumplió plenamente su objetivo en el afortunado caso de Rubén Darío. Sin que ello fuese obstáculo para un justo reconocimiento de los méritos de su labor, indispensable para comprender y valorar el conocimiento de la literatura hispanoamericana en la España que se acercaba al fin de siglo.

Un homenaje catalán*

Gemma Márquez Fernández

PEDRO MOLES, «Don Juan Valera y Alcalá Galiano[1]», *Forma*, nº. 8, vol. I, (septiembre 1904), pp. 281-310.

* *Cuando en diciembre de 1903 llega a su fin la empresa de* Pèl & Ploma, *el último número de la publicación catalana anuncia la aparición de* Forma, *nueva revista que promete continuar el proyecto de su predecesora con idéntica solidez. Dirigida por Miquel Utrillo e inspirada por un afán de diálogo cultural (desde* Pèl & Ploma *ya se había señalado la buscada validez de su título tanto en catalán como en castellano),* Forma *aparece en febrero de 1904 con una propuesta arraigada en preocupaciones regeneracionistas. El artículo programático con que Utrillo abre el primer número es en efecto un reflejo de esas inquietudes: una sociedad incapaz de construir una visión artística de sí misma acaba siendo reducida al exotismo en la mirada estética extranjera; por lo que la revista nace con la voluntad de ser un espacio en que se encuentren las distintas voces –catalanas, andaluzas, madrileñas, vascas...– que interpretan la realidad española.*

Con ese propósito de pluralidad y el deseo de llegar a un público internacional, los ejemplares de Forma *van apareciendo mensualmente en catalán, castellano y francés. Hasta marzo de 1908, en sus páginas tienen cabida las colaboraciones de Juan Ramón Jiménez, Adrià Gual, Josep Pijoan, Gregorio Martínez Sierra, Joan Maragall y Rafael Doménech, entre otros. Sin olvidar en sus ilustraciones la divulgación del impresionismo francés y estadounidense, (Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Cassatt), la revista de Utrillo mantiene la atención que* Pèl & Ploma *dedicase a la pintura del modernismo catalán –Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Alexandre de Riquer...–, e incluye extensos estudios tanto de los clásicos de la pintura española (el Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Goya), como de los pintores contemporáneos que considera intérpretes privilegiados del paisaje español: Pahissa, Sorolla, Beruete y Zuloaga.*

En el número que sale a la luz en septiembre de 1904, la dirección de la revista decide homenajear a don Juan Valera con una recensión de su trayectoria vital y literaria. El artículo-homenaje corre a cargo de Pedro Moles, antiguo colaborador de Pèl & Ploma *que ya en esa misma revista había atendido a la obra del escritor cordobés[2]. Tras una breve noticia sobre la actividad diplomática de Valera, Moles realiza un recorrido por la obra del autor, destacando su amplia formación humanística y dando cuenta de sus aportaciones a los ámbitos de la novela, la poesía, la traducción y la crítica literaria. Junto a los comentarios de rigor sobre el importante papel de Valera en la historia de la crítica española y su original posición en los debates estéticos de la narrativa decimonónica (su desmarque respecto a la narrativa naturalista y su rechazo a cualquier finalidad moral en la creación artística), sobresale sin duda en el artículo de Moles el encarecido elogio a* Morsamor, *donde se deja ver el marcado gusto* fin-de-siècle *–comprobable en los relatos orientalistas que Moles escribía para* Pèl & Ploma*– desde el cual se juzga aquí el valor de la obra de Valera.*

[1] *Véase el retrato (pág. 286), por R. Casas. El presente artículo, es un excepcional homenaje que esta publicación tributa al admirable artista de la* forma, *en la palabra escrita. (N. de la D.).*

[2] *Pedro Moles,* «Florilegio de poesías castellanas del Siglo XIX», Pèl & Ploma, *nº. 89 (enero 1903), pp. 16-22.*

En tres suertes de honrosas ocupaciones ha alcanzado renombre el señor Valera: en política, en la diplomacia y en la literatura.

En política ha visto, servido y juzgado a más gobiernos de España, ya de reyes, ya de ministros, ya de otros gobernantes, que no su homónimo Mosén Diego de Valera, hombre de armas y de letras, que fue embajador y censor de tres reyes, de ellos distinguido y de sin cuento de nobles. Favorecieron al señor Valera en su carrera política, los generales Zabala y O'Donnell; el duque de la Torre le hizo merced de una secretaría; colaboró en *El Contemporáneo* con Albareda y González Bravo; fue moderado, aunque defendió en el Congreso por el año 1863, la unidad italiana; tomó parte en las Constituyentes; estuvo en Florencia, junto con otros, para ofrecer la corona de España al príncipe Amadeo de Saboya, fue grande amigo de Cánovas; después de la Restauración militó entre los partidarios de Alonso Martínez, y finalmente en 1881 Sagasta le nombró senador vitalicio.

En la diplomacia empezó su carrera en compañía del duque de Rivas, embajador de España en Nápoles. Después pasó a Lisboa, estuvo en Rusia y Alemania y posteriormente de embajador de España en Lisboa, en Bruselas, en Washington y en Viena. Más se podría añadir a esta fácil recordación de la carrera política del señor Valera, pero por no ser este el lugar, no se pone.

Desde el año 1861 es el señor Valera individuo de la Real Academia Española, a la cual le llevaron su fama de castizo y elegantísimo escritor. En su recepción leyó un discurso sobre *La poesía popular como ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica*, en el que afirmaba que la poesía no debe tener otro objeto directo que la belleza, como fin del arte, teoría que luego explicó largamente en unas muy celebradas lecciones que acerca la Filosofía del Arte dio en el Ateneo de Madrid. Mas no se ha distinguido principalmente el señor Valera como filósofo y tratadista de lo bello, con serlo tan excelente, sino como autor de novelas y cuentos y como sapientísimo crítico, cuyos escritos forman numerosos volúmenes. Partidario el señor Valera del arte por el arte no ha tratado en sus novelas de enseñar nada ni de probar nada, dejando a los sabios y peritos en las ciencias el enseñar a su semejantes y, como dice el señor Valera en el prólogo a una de sus novelas, si alguien deduce consecuencias o moralejas de la lectura de sus libros, él y no su autor será responsable de ellas. Son las novelas del señor Valera, libros de entretenimiento, áticamente escritos, que no desgarran ni apesadumbran el ánimo con narracio-

nes de horribles desgracias o vicios sociales o familiares, ni le encalabrinan con las fórmulas y enseñanzas con que los mixtureros literario-sociológicos pretenden mejorar la humanidad.

El casticismo y hermosura del lenguaje y el donaire delicado y cierta malicia o *humor* fino, son prendas que se alaban en las novelas y cuentos del señor Valera. Mas también se ha pretendido señalar en sus ficciones novelescas el defecto de que sus personajes recordaban mucho al autor, en el sentido de ser poco reales o *vividos*, como dicen, si bien con poco acierto, pues se ha de tenerlas por muy reales y algunas de ellas están trasladadas al papel desde la realidad, y allí por las tierras de Córdoba deben de conocerlas y también en otras, como cuenta el señor Cánovas de la heroína de *Pasarse de listo,* que era una señora honestísima después que se supo que había obligado a su marido a tirarse por el viaducto de la calle de Segovia. Una de las novelas más celebradas del señor Valera es *Pepita Jiménez*, cuyo mérito pregonan las seis o siete traducciones a otras tantas lenguas europeas y sus numerosas ediciones, siguiéndola en celebridad *Doña Luz*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, *El Comendador Mendoza*, *Pasarse de listo*, *Genio y figura* y *Juanita la Larga* y no recuerdo si alguna otra fuera de *Morsamor*, su última novela, publicada en 1899, que es, sin duda, el libro mejor escrito en castellano de dos a tres siglos acá, y además una de las mejores novelas de su autor y de la literatura española, no sólo de estos tiempos sino de la edad de oro. Nárranse en *Morsarmor* las transformaciones algo maravillosas y los trabajos del orgulloso y sediento de poder y gloria Fray Miguel de Sueros, el hombre de todos los días, que se desvive por alcanzar lo que está fuera de él, olvidando lo suyo propio que no es tan pasajero ni mudable, para llegar a la famosa *reconciliación suprema* y repetir con el sabio «que ni la carrera es de los ligeros, ni la guerra de los fuertes, ni el pan de los sabios, ni las riquezas de los doctos, ni la gracia de los artífices, sino el tiempo y la casualidad en todo».

No son menos celebrados que las novelas del señor Valera sus cuentos, algunos de los cuales son perfectísimos de lenguaje y construcción literaria, *verbi gratia*: *Asclepigenia*, *Parsondes y Gopa*, y sus poesías y sus trabajos críticos.

De las poesías originales ha dicho con gran verdad su autor, el señor Valera, que aun, con todas sus faltas, valen lo que vale su prosa y en ellas está en germen, en cifra, en lírico y conciso resumen, todo lo que ha sentido y pensado más tarde con mayor amplitud. Son ver-

sos no vulgares, sino poesía sabia, de tan variado y profundo origen como lo es la cultura de su autor y que encierran, como también las poesías del señor Menéndez Pelayo, continuas alusiones mitológicas, históricas, etc., sin que dejen de ser producidas por la más alta inspiración. Goethe decía de sus obras, y aquí viene de propósito hablando de las poesías del señor Valera, que no serían populares, porque no estaban escritas para la muchedumbre, sino para aquellos hombres que deseaban y buscaban lo que él había deseado y buscado, siguiendo la misma senda que él. Debidos a los vastísimos conocimientos lingüísticos del señor Valera, son los clásicos traslados al castellano de numerosas poesías de celebrados poetas extranjeros, la traducción de la obra de Schack, sobre la poesía y arte de los árabes en España y Sicilia y, sobre todo, su espléndida versión de las pastorales de Longo o *Dafnis y Cloe*.

En la crítica literaria goza también el señor Valera justísima nombradía. Las disertaciones y trabajos críticos que ha publicado son numerosos, y algunos de ellos constituyen obras importantísimas para la historia crítica de la literatura española. Figuran en ellos como principales, el discurso leído en la Real Academia Española en 1864 *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle*, que es el mejor estudio crítico que se ha escrito hasta hoy acerca de tan famoso libro, sin rebuscamientos de ocultos fines, ni explicaciones de las complicadísimas venganzas y demás que se han atribuido a Cervantes, sino poniendo bien en claro lo que se quería obscurecer, es decir, que no tuvo otro intento Cervantes que el de *poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías*, si bien lo inmortal y grande del Quijote está por cima de dicho intento y nacido de la inspiración inconsciente de Cervantes, que no se daba cuenta de que al escribirle, en vez de repetir las censuras que sobre los libros de caballerías habían escrito otros ingenios españoles, parodiaba el espíritu caballeresco, confirmándole en el mejor libro de entretenimiento que ha producido la humanidad. Son también notables estudios críticos del señor Valera sus *Cartas americanas*, lo que ha escrito *Acerca de la originalidad y el plagio*, referente a la *Libertad en el arte, Sobre el Fausto de Goethe,* su opinión acerca de Leopardi, los artículos que aparecieron en la *Revista de España* sobre el arte de escribir novelas, en los que impugna de una manera donosísima y con buena copia de sólidos razonamientos, la teoría artístico-literaria que se apoya en el más grosero materialismo, que destru-

ye toda poesía y que hace del arte de escribir novelas un apéndice de la medicina experimental, y otros muchos de largo enumerar.

Últimamente ha publicado el señor Valera, cuatro tomos del *Florilegio de la poesía lírica castellana en el siglo XIX*, que ha prometido terminar en un quinto y último tomo. Este *Florilegio* es por los prólogos y estudios de poesías que contiene, un libro de una riqueza y madurez de juicio imponderables, superior en crítica artística a la obra del Marqués de Valmar sobre la poesía lírica del siglo XVIII en España, y que constituye el más serio trabajo crítico que se ha publicado acerca de la poesía lírica española moderna, desde los Moratines hasta nuestros días. Los capítulos referentes a los románticos son muy importantes, por tratarlos su autor con singular aprecio.

Largos años viva el señor Valera para que su vigoroso y sereno espíritu nos dé más obras que aplaudir y deleitar para nuestro bien, que su gloria ya no hemos de labrarla nosotros sino que como el poeta latino, puede decir el señor Valera:

Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar...[3]

[3] *El poeta latino aludido es Horacio, y los versos proceden de sus* Odas, *III, 30.*



Juan Valera en su madurez

Juan Valera, observador de la vida brasileña

M.ª de la Concepción Piñero Valverde

A pesar de la pérdida de muchas cartas, lo que se conserva del epistolario escrito por Juan Valera en el período de su estancia en Río de Janeiro (1851-1853) es suficiente para que se vea en esas páginas uno de los puntos altos de la creación del novelista. La afirmación podrá sorprender a los que suelen pensar que en las cartas remitidas poco más tarde, durante la misión a Rusia, se encuentra el *nec plus ultra* de Valera como correspondiente. Pese a su indiscutible mérito literario, las páginas que relatan el viaje al antiguo imperio de los zares no parecen superiores a las escritas desde Río de Janeiro.

De hecho, en las cartas de Brasil, además de la comicidad y del finísimo humorismo, se nota algo particular. Es que en Río de Janeiro, Valera, que hasta entonces casi sólo por la poesía se había aventurado en el campo de las letras, se descubre también escritor en prosa. Esto ocurre, en gran parte, gracias a la inteligente atención del principal de sus destinatarios, un amigo y también escritor. Es Serafín Estébanez Calderón quien percibe en las líneas de Valera la extraordinaria *vis cómica*, es él quien la aplaude generosamente y quien estimula al joven diplomático a expandir su visión divertida del mundo y de los hombres para transformarla en fuente de creación artística. Al leer las primeras cartas de Valera –todavía concentradas en la descripción del pequeño mundo donde vivía, la Legación española en Brasil– Estébanez Calderón en seguida se da cuenta de que en su autor se esconde un posible continuador de los grandes maestros de la prosa española. Mucho más tarde, ya en los últimos años de su vida, al escribir una novela de ambientación brasileña, *Genio y figura* (1897), don Juan la hará girar en torno a un personaje central –Rafaela– en la que son fácilmente reconocibles trazos de la picardía de algunos antecesores clásicos.

De importancia singular, por lo que representa en la evolución del escritor, el epistolario «brasileño» de Valera se muestra también, como se decía, comparable a las cartas que redactó en Rusia. A las grandes

figuras cómicas de este último epistolario pueden acercarse figuras como la del atolondrado Delavat, la del ingenuo criado gallego, la del charlatán Adadus Calpe, la de Jeannette, madura y seductora ex-*prima donna* francesa, y tantas otras, que hacen de este epistolario una obra maestra en su género.

En las cartas de Río de Janeiro, como en general en todos sus escritos, Valera se revela estilista por vocación y escritor castizo. Se había formado en la lección de los clásicos castellanos, a los que pronto añadió los portugueses, para él también representantes de la mejor tradición literaria de la que se consideraba heredero. La formación de Don Juan, sin embargo, no sólo no le impide recurrir a la lengua corriente y coloquial como, por el contrario, lo estimula a avivar y enriquecer su prosa por medio de vocablos del sabroso español popular de su Andalucía natal. Se observan asimismo trechos de sus cartas donde se emplea la lengua portuguesa, ya sea para reproducir con mayor verosimilitud situaciones vividas en Brasil, ya sea para ejemplificar el trabajo de poetas brasileños, de los cuales Valera, poco más tarde, sería uno de los primeros divulgadores en Europa con su pionero estudio *De la poesía del Brasil* (1855).

Son muchos, por consiguiente, los motivos que pueden llevar al lector a aproximarse a las cartas que escribió Valera durante su permanencia en Río de Janeiro. Pero sería arriesgado buscar en tales páginas un dibujo fiel del Brasil decimonónico. No debemos olvidar que esos textos presentan tendencia fantástica y cómica: tomarlos como tentativa de retrato imparcial sería desconocer lo que en su epistolario afirma el mismo autor. Admirado ante los objetos que se le presentaban en un escenario de opulencia tropical, Valera confiesa la atracción que sobre él ejerce lo que va contemplando: son objetos nuevos los que sus ojos ven y fascinada «la imaginación los engrandece y ensalza»[1].

Efectivamente, en estas cartas, como en otras páginas de Valera, prevalece una «mirada deformadora», como bien advirtió el crítico Manuel Bermejo Marcos[2]. Mirada deformadora, nacida de una aguda percepción de los más sutiles aspectos de lo cómico, como se ha dicho. «En todas las cosas, hasta en las más serias,» –es el mismo Valera quien así habla– «veo yo algo de ridículo y me aflijo sobremanera»[3].

[1] *Juan Valera,* Correspondencia, *vol. I: 1847-1861, Leonardo Romero Tobar (org.), Madrid, Castalia, 2002, p. 178 (13/2/1852) Edición aquí citada como JV-C.*

[2] *Manuel Bermejo Marcos, «De las inimitables cartas de Don Juan Valera»,* Serta Philologica F. Lázaro Carreter, *II, Madrid, Cátedra, 1983, p. 132.*

[3] *JV-C, p. 240 (4/8/1853).*

Con ojos fantasiosos y burlescos, pues, encaraba personas y cosas el joven escritor, quien con sinceridad confiesa al amigo Estébanez Calderón: «no cuento, por lo general, sino burlas, pudiendo tocar varios puntos graves, y hasta poéticos, en honra del Brasil»[4]. Por esto mismo, al estudiar ese período de su vida, José Landeira Yrago llama la atención sobre el proceso que va solapando la seriedad de las afirmaciones de Valera, quien «atenúa con un matiz de ironía e ingenio cuanto dice negándole última seriedad»[5].

Conviene aún notar que el Brasil hacia el que se dirige la mirada del autor es un Imperio que insiste en inspirarse en lo europeo. Es el Brasil de los que pretendían reconstituir en los trópicos la vida de las viejas cortes y gobernar según los dictámenes del *Times* londinense.

Continuar en América las tradiciones de Europa: la monarquía brasileña llevaba así adelante el proyecto de su antecesora, la dinastía portuguesa. Efectivamente, como se sabe, para huir de las invasiones napoleónicas, la familia real portuguesa había cambiado Lisboa por Río de Janeiro, y transformado la ciudad brasileña, entre 1808 y 1821, en sede del Imperio portugués. La independencia de Brasil, en 1822, rompió la unión política con la antigua metrópoli, pero mantuvo los lazos dinásticos: en ambos tronos reinaban príncipes de la casa de Braganza.

En seguida nota Valera que el sistema monárquico brasileño está lejos de ser popular: quienes lo sustentan son burócratas y negociantes recién promovidos a aristócratas. Pero tampoco le falta a este sistema una dosis de realismo. La monarquía brasileña se afirmaba como propuesta política alternativa y autónoma en un continente donde iba prevaleciendo la gran república norteña. Agudamente observa Valera los intentos de predominio norteamericano, y así escribe al Solitario: «Yo también creo, como Vuestra Merced, que el águila de la Unión ha de tender su vuelo por todo este hemisferio»[6].

La clave para la interpretación de este fascinante y contradictorio Brasil imperial la encuentra Valera en la misma familia que lo hospedó durante casi tres años. Allí convivían tradiciones del viejo mundo que tenían que adaptarse a las realidades del nuevo continente. Hablamos de la familia de Don José Delavat y Rincón, ministro de España

[4] *JV-C, p. 207 (9/3/1853).*

[5] *José Landeiro Yrago, «El Río de Janeiro que vivió Don Juan Valera»,* Revista de Cultura Brasileña, *nº 31, mayo, 1971, p. 102.*

[6] *JV-C, p. 232 (12/7/1853).*

en la corte de Pedro II. En la casa de Delavat es donde Juan Valera encuentra el punto privilegiado de su «mirada deformadora» de la sociedad brasileña. Fue allí donde el futuro novelista empezó a desarrollar la plena capacidad fantástica de su prosa y donde tuvieron inicio las metamorfosis que lo llevarían a crear su imagen literaria del Brasil y de los brasileños.

Al contrario de lo que podría parecer a primera vista, la casa de Delavat estaba lejos de ser un ambiente extranjero. De hecho, el ministro servía como diplomático en Brasil desde tiempos anteriores a la Independencia: «Es de notar –dice Valera– que mi jefe hace 35 años que vive en el Brasil»[7]. En Río de Janeiro se había casado con una brasileña de distinguida familia del Imperio: Doña Isabel de Almeida Arêas, hermana del futuro barón de Ourém, José Carlos de Almeida Arêas, diplomático y amigo personal del Emperador. En la vida doméstica, la lengua usual era la portuguesa. Tanto que, muchos años más tarde, ya casado con Dolores, la hija de Delavat, Valera así le escribía desde la corte de Viena: «La Archiduquesa Estefanía me ha parecido muy bien, y mucho mejor aún la Archiduquesa María Teresa, que es una Braganza, hija de D. Miguel, y con quien podrás hablar portugués»[8].

No es de extrañar que prevaleciera el portugués en la casa del ministro. Don José se veía obligado a convivir con los parientes de su mujer, y en lo tocante al uso de la lengua local, como en otras cuestiones, el matrimonio Arêas no transigía. Recordemos una de las cartas más sabrosas y burlonas de Valera en la que cuenta la comida que Delavat ofreció a sus suegros. Si la intención fue buena, desastrosos fueron los resultados. El viejo Arêas se irritó con lo que le parecía indebida exhibición de formalidad extranjera en una comida diaria brasileña y exigió, perentoriamente, que cesasen las «imposturas». El servicio de mesa se haría con la sencillez de siempre, a comenzar por el atuendo de los criados. Éstos deberían quitarse el frac, bajo pena de retirada inmediata de los suegros del ministro. Valera no deja de registrar –en buen portugués– las palabras conclusivas de la catilinaria del iracundo huésped: «"em conseqüência d'isto" –son las palabras textuales– "ou o homem tira a casaca, ou eu vou jantar a minha casa; não gosto d'imposturas"»[9].

[7] *JV-C, p. 179 (13/2/1852).*

[8] *Juan Valera,* Cartas a su mujer, *ed. De Cyrus DeCoster y Matilde Galera Sánchez, Córdoba, Diputación Provincial, 1989, p. 25.*

[9] *JV-C, p. 196 (12/2/1853).*

Los no muchos empleados españoles de la Legación seguían las adaptaciones del ministro. Es lo que ocurría con un criado gallego, cuya lengua materna lo invitaría a expresarse como los brasileños. Este buen hombre, de índole ingenua, según lo describe Valera, daba frecuentes ocasiones a las burlas de todos. En cierta ocasión, en que los esclavos se divirtieron con él, Valera registra el episodio y las palabras del gallego en impecable portugués[10].

Poco o nada, por tanto, distinguía la casa donde vivía Valera de otras casas brasileñas de mediados del siglo XIX. El jefe de familia había pasado en Brasil la mayor parte de su vida, y allí moriría en 1856; su mujer, carioca; la lengua portuguesa, predominante; predominantes hasta los hábitos de sencillez popular brasileña, en favor de los cuales se había insurgido el viejo Arêas. Brasileñísima la vecindad, hasta en sus modismos a veces importados. Una vecindad que ofrece a Valera las primeras impresiones sobre el carácter del pueblo al que observaba: «No puede negarse [...] que los brasileños son muy amigos de la música y de la poesía. [...] Todas las señoritas cantan [...]. Enfrente vive una de quince años, y bastante apetitosa, pero que me martiriza de continuo con el *furore della tempesta*. Otras dos o tres damas igualmente filarmónicas viven en esta calle, y cantan también, y un caballerito vecino mío toca la flauta, y los negros albañiles de la vuelta no cesan tampoco en la monótona solfa a cuyo compás trabajan»[11]. Nótese que las alusiones al *furore della tempesta*, esto es, a la difusión de la ópera italiana en el Río de entonces, quedan enteramente corroboradas por páginas como las de *O Moço Loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, o las de *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis, quien denomina esa época de «tempos homéricos do teatro lírico»[12].

Pero el Brasil que Valera más de cerca miraba era el Brasil de los esclavos. De hecho, si en la corte, en los salones elegantes, en los teatros, el joven diplomático encontraba sobre todo la aristocracia y la burguesía del Imperio, en la casa donde vivía, los habitantes eran esclavos en su inmensa mayoría. A éstos les incumbían todos los servicios de la vida cotidiana. La figura de esos hombres y mujeres marcó profundamente la memoria del escritor. Más tarde, su novela de ambientación brasileña crearía un personaje magnífico –Octaviano,

[10] *Cfr. JV-C, p. 209 (8/4/1853).*

[11] *JV-C, p. 180 (13/2/1852).*

[12] *Machado de Assis,* A Mão e a Luva, Obra Completa, *vol. I, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 204.*

hijo de reyes africanos, al que todos respetaban– visiblemente inspirado en un majestuoso esclavo de la casa de Delavat.

A partir de esta convivencia diaria, don Juan empieza a interesarse por la cultura de una gente, a la que más tarde se referirá en *De la poesía del Brasil* como creadora de algunas de las más altas manifestaciones artísticas del país: la predisposición musical innata del pueblo brasileño, en especial de los negros y mulatos.

Valera llegaba a Brasil en un momento en que se ponía rigurosamente en práctica la prohibición legal de introducir en el país nuevos trabajadores esclavos. El movimiento a favor de la abolición de la esclavitud –que, después de victorias legislativas parciales, triunfará definitivamente en 1888– ya se prenunciaba con manifestaciones que contestaban abiertamente la manutención del trabajo servil. Eran aún manifestaciones minoritarias y sus representantes estaban mal organizados, como se nota por las observaciones del escritor[13].

En principio no apoya don Juan el régimen de esclavos. No sólo reconoce la «buena intención» de los gobiernos abolicionistas sino que advierte que la esclavitud «trae consigo notable inmoralidad para toda clase de personas»[14]. A pesar de ello, en esta correspondencia, la actitud hacia el negro revela en su autor prejuicios entonces generalizados. Son páginas de frecuentes ironías, indicio de su persistente disposición jocosa de la que nadie escapa, ya sea el emperador de Brasil, ya sean las figuras de su corte, ya sea Delavat y su familia, como se ha visto.

Para el escritor, ser esclavo, aunque fuera un mal, podía ser mal menor en el caso de ciertos grupos humanos entregados a tal estado de desamparo que sufrirían menos a servicio de los señores que dejados a la ferocidad nativa. Razones económicas, por otro lado, harían la esclavitud negra conveniente, si no indispensable en Brasil. Entre las razones, el coste y la dificultad de llevar al país trabajadores europeos, por causa de «estos climas abrasadores» y la imposibilidad de contar con el trabajo de los indios que, por su índole indomable, «no quieren someterse a la vida laboriosa y sedentaria, y prefieren la muerte»[15].

Valera expone su pensamiento con argumentos y expresiones que hoy causarían aversión. Mas es necesario recordar que, por lo general, su correspondencia revela comprensión de la vida del brasileño negro.

[13] *JV-C, p. 191 (8/9/1852).*
[14] *JV-C, p. 209 (8/4/1853).*
[15] *JV-C, p. 184 (10/3/1852).*

Don Juan valoriza sobremanera a los africanos de Bahía, contraponiéndolos a otros grupos de esclavos y definiéndolos como gente «hermosísima e inteligente»[16]. Da atención en particular al desarrollo de la literatura negra y a la dificultad de su difusión en el Brasil de entonces: los negros esclavos al no saber leer ni escribir sólo oralmente podían conservar los frutos de su imaginación[17]. Constatación que anteriormente había expresado en las cartas, seguida del comentario: «ni los amos consienten en que aprendan»[18]. El interés con que observa a la población negra se manifiesta, también, en el registro de sus tradiciones culturales, como las "congadas" (fiestas populares) y la "capoeira", lucha que hoy, en versión menos violenta, sigue muy popular en Brasil como espectáculo folclórico y arma defensiva[19].

En comentarios de las cartas sobre las relaciones entre señores y esclavos es perceptible la desaprobación de Valera, en varias ocasiones, al trato dado por los brasileños de origen europeo a sus compatriotas de origen africano. El escritor apunta, por ejemplo, la falta de convicción religiosa de los patrones y sus reflejos en la relación con los esclavos: «A todos los bautizan por ceremonia y costumbre, no por celo religioso»[20]. Y cabe subrayar que a Valera no se le escapa que, además de la privación de la libertad, a los esclavos se les sometía a una pérdida cultural que los despojaba de sus prácticas tradicionales. Véase, por ejemplo, lo que se dice acerca de los nombres clásicos que los señores caprichosamente les iban dando: «Sus amos [...] poco dados a los estudios clásicos, les ponen por lo regular los más pomposos y retumbantes nombres de la historia griega y romana. Y yo conozco ya un Trajano, un Belisario, una Agripina y un Marco Aurelio. Mi jefe me ha hablado de tres o cuatro Lucrecias, de una Aspasia y, lo que es más extraño, hasta de una Polixena»[21]. Una vez más, estas palabras coinciden con testimonios de los mismos brasileños. Basta recordar el esclavo Prudencio, de las *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o la esclava Lucrecia del cuento *O caso da vara,* por citar sólo dos ejemplos de Machado de Assis. En fin, impresionaban al joven Valera las malas condiciones sanitarias de la esclavitud. El epistolario se refiere

[16] *Ibidem, p. 183.*

[17] De la poesía del Brasil. Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1958-1961, vol.. II, p. 34-35.*

[18] *JV-C, p. 192 (8/9/1852).*

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem.*

expresamente a «un negro engalicado, otro sarnoso, otro con sarcoceles, y hasta una negra con erisipela»[22].

Por tanto, es al tratar de la población negra cuando Juan Valera atenúa lo deformador de su mirada para tocar «varios puntos graves» sobre el pueblo brasileño. No se piense, por otro lado, que la simpatía y la compasión con que Valera encara el destino de los esclavos africanos hagan de su epistolario, en este particular, un simple registro enteramente serio y realista, donde se abandona su capacidad de ver «algo de ridículo» y de expresarlo con los artificios literarios presentes en otras páginas.

Entre blancos y negros brasileños era frecuente la unión. El grupo numeroso de la población mulata estaba representado en la casa de Delavat por el cochero. Así lo describe el epistolario: «El cochero es un mulato muy truhán, paseante y enamorado, y toca con tal primor la guitarra, y canta con tanta alma las *modinhas* y *londuns* (canciones populares brasileñas) que S.E. dice y afirma seriamente que es un bardo, y que con su cítara trae embobados a cuantos tienen la dicha de oírle. Todas las mozas del barrio, negras y pardas, andan locas por él»[23].

Se retrata aquí toda la jovialidad popular brasileña. Ese aire festivo o, como decían, «patusco», traspasaba muchas de las páginas de novelistas brasileños del siglo XIX, donde la música, el baile y los amoríos, lejos de ser privilegio de las figuras de la corte o de la alta burguesía, constituían el centro de juegos eminentemente populares, como el «entrudo», precursor de los carnavales de hoy. Este cochero juerguista acaba por convertirse en eje de una situación emblemática de la sociedad brasileña de los tiempos del Imperio, tal como la capta la «mirada deformadora» de Valera. Para darnos cuenta de que también aquí el escritor, junto a sus reflexiones más serias no se desprende nunca de su mirada burlesca, basta recordar el extraordinario episodio ocurrido con el «bardo» irreverente. Como síntesis del Brasil nos permitimos una cita que, aunque más larga, es particularmente brillante.

Todo tiene origen en la escapada del esclavo. Durante tres días lo buscan en vano. Es fácil imaginar la indignación de Delavat con la ausencia de quien lo transportaba a los lugares de compromisos oficiales y particulares. En vano se hicieron indagaciones: el único indi-

[22] *JV-C, p. 179 (13/2/1852).*

[23] *JV-C, p.205-206 (9/3/1853). Todas las citas a seguir pertenecen a la misma carta.*

cio dejado por el bohemio «bardo» era justamente la guitarra, que había quedado empeñada en una taberna.

Las juergas del desaparecido hacían prever tempestad a su regreso. Aunque el patrón fuera de índole benévola, el mismo «bardo» había de imaginar que la prolongada e injustificada ausencia lo pondría otra vez en riesgo de sufrir «vergajazos». Así que, al regresar, el culpable se hace acompañar de la intercesión de amigos, confesando humildemente los deslices y suplicando el perdón.

La táctica, al menos en un primer momento, se muestra insuficiente para aplacar la cólera del amo. La mañana en que vuelve el «bardo» empieza con tamaño alarido que don Juan se despierta asustado. Se levanta y presencia una escena inolvidable. Él la describe con minuciosidad, no sin antes advertir una vez más que la descripción presta rasgos de comicidad fantástica a un episodio real: «Me levanté y vestí apresurado y subí a ver lo que era; y, por fortuna mía, llegué a tiempo de ver la más extraordinaria escena que pueda imaginar el más fecundo y chistoso ingenio del mundo. Ojalá supiera yo, con el mezquino y seco ingenio mío, pintarla y encarecerla en el corto espacio que esta carta me deja».

Con la advertencia que se acaba de hacer, aproximémonos a la escena, donde, en primer plano, asoma la figura heroica y cómica de Don José Delavat, sentado con aires de magistrado a punto de dictar sentencia: «D. José estaba sentado en un como trono, pues aunque era silla, por la gran prosopopeya y gravedad con que D. José la ocupaba, cualquiera la tomaría por trono, y aun de los más autorizados y legítimos».

No faltan al tribunal los asesores. Uno de ellos, el criado gallego, parece investido de función de legitimar, como «tribuno de la plebe», la sentencia condenatoria y de colaborar en el castigo que será infligido a su representado. Otro, el policía que había prendido al fugitivo, sería, al mismo tiempo, testigo de acusación y ejecutor de la sentencia: «A un lado y a otro se parecían el criado gallego, y un *pedestre* (hombre de la policía o esbirro), ambos con sendos bastones en las manos».

A los pies del juez, el acusado, sus intercesores e intercesoras, las «mozas...que andan locas por él», llorosos y contritos, suplican misericordia. En las palabras del epistolario, «delante de D. José, de rodillas, y casi con el rostro contra el suelo en actitud de quien pide perdón, yacían postrados el bardo, cuatro o cinco negros, unos grandes y otros chicos, pero todos feos y asquerosos, una mulata joven y dos

negras sus compañeras. Esta gente, arrepentida *y* contrita, lloraba, gemía, aullaba y pedía a D. José protección y amnistía general».

El conjunto de esos «intercesores» formaba lo que llamaban «coito», o lo que hoy a veces llamarían *lobby,* con el propósito de evitar que el acusado terminara apaleado y detrás de las rejas. Dice Valera: «Al principio no comprendí yo bien lo que significaba toda aquella barahúnda, pero poco a poco vine a entenderla y supe que la reunión de los afligidos y echados por tierra componía lo que llaman aquí un *coito*, y que el coito entero y verdadero suplicaba a D. José que no los denunciase, porque irían sin falta a la casa de corrección donde les darían unas cuantas docenas de vergajazos diarios».

Se entra así en *crescendo* de cómica solemnidad. A pesar del enfado del patrón (que recurre, en medio a la perplejidad, a expresiones de su desusada lengua materna), el desenlace de la escapada será la reconciliación general: «Estaba D. José amoscado y severo, porque le habían escondido tres días consecutivos a su bardo en el seno del coito, que no estuvo más Jonás en el de la ballena; y sobre este tema y argumento enjaretó un discurso nada breve, en lengua mixta y todo él empedrado de *qué sé yo*, y de *naranjas chinas*, que ya no las soltaba hacía tiempo. Los suplicantes le oyeron silenciosos y compungidos, y como D. José es bondadoso de suyo, acabaron con él que los perdonase y absolviese».

Es un momento magistral de la correspondencia de Valera. Más allá del intrínseco valor literario, esta página abre perspectivas de interpretación sintética de la sociedad del Brasil imperial. Sociedad donde hay un trono «de los más autorizados y legítimos», respetado por un pequeño grupo de trabajadores autónomos (los criados y la policía) y efectivamente sustentado por la masa de trabajo esclavo, la cual, a su vez, recibe un tratamiento más bien paternalista. Con estos elementos, lo que podría presentarse como tragedia acaba convirtiéndose en una escena de opereta. Son rasgos que parecen resumir importantes características de la sociedad imperial brasileña, capaz de soluciones pacíficas de conflictos potencialmente cruentos, pero inclinada a menudo a compromisos y así retrasar cambios en su estructura profunda. Sea como fuere, hay que tomar estas cartas, como anteriormente se decía, con las cautelas de quien lee un texto que no cuenta «por lo general sino burlas».

Podemos, pues, concluir estas notas resaltando una vez más que en Brasil es donde Valera descubre todo su talento como escritor en prosa

y, particularmente, como escritor jovial. Es también en Brasil donde él empieza a desarrollar su visión crítica del mundo de su tiempo. Una visión que presiente cambios políticos y sociales, como los que advendrían del predominio continental norteamericano, de los movimientos de emancipación de la población esclava y de su futuro papel de primer orden en la cultura brasileña. Este magistral epistolario se presenta, por tanto, fundamental para quienes quieran comprender uno de los momentos decisivos de la trayectoria humana y literaria de don Juan Valera.



La casa de Juan Valera en Cabra



Juan Valera con su esposa y sus hijos

PUNTOS DE VISTA



Monumento a Don Juan Valera, en el parque de Cabra, obra del escultor egabrense
Antonio Maíz Castro

Reflexiones sobre una proa vikinga

Christopher Middleton

A fin de recapturar la realidad poética en un mundo tambaleante, acaso debamos revisar, una vez más, la idea del poema como expresión de los «contenidos» de una subjetividad. Algunos poemas, al menos, y algunos tipos de lenguaje poético, constituyen estructuras de una especie singularmente radiante, donde la «expresión de uno mismo» ha sufrido un profundo cambio de función. Experimentamos tales estructuras, si no como revelaciones del ser, sí como aperturas hacia el ser. Las experimentamos como no experimentamos ninguna otra cosa.

Sin embargo, decimos que un texto poético no es tal o cual cosa ahí afuera. Decimos que un texto, en tanto que objeto virtual, no es algo real, que ni siquiera es un objeto. O decimos que este o aquel texto hace de interfaz entre las cosas y las personas, pero que su estatus ontológico está al cuidado del destinatario, que a su vez es itinerante y anónimo. Consideremos el problema desde este ángulo: ¿No será que estamos olvidando, en primer lugar, lo que algo *es* en tanto que artefacto, y en segundo lugar lo que significa? Puede que nos estemos olvidando, en concreto, de las virtudes intrínsecas de los artefactos preindustriales, no sólo de aquellos que tenían de manera explícita un valor sagrado.

Encajes, iconos, vidrio soplado, monedas griegas acuñadas a mano, fíbulas, figurillas, libros antiguos, pinturas, carretas, colchas y arados...: estos objetos manufacturados son reales, se volvían reales, cuando eran avivados por corrientes de energía formalizada y el deseo cristalizaba al viajar de la imaginación a unas manos expertas, pasando por la preciada materia prima, y luego vuelta a empezar en un circuito incesante. Algunos artefactos se cargaban de un espíritu que, como en las máscaras Kwakiutl, quedaba formalizado cuando la habilidad del artífice lo dirigía, como un rayo, y lo hacía cristalizar en objetos socialmente significativos que iluminaban el contexto espaciotemporal del artífice y su tribu. Este artífice no está confesando nada, no está imponiendo sus propias compulsiones subjetivas, no cataloga

impresiones, no deduce un edicto de una anécdota. No hay nada aleatorio que no quede absorbido en la estructura del artefacto. El artífice modela en el objeto un saber grupal que habla por sí mismo.

Esta es al menos una forma de ver, hoy en día, ciertos objetos y prácticas ajenos a nosotros, más antiguos que nosotros. Puede que condenemos tales prácticas como fetichistas. Rara vez, con todo, reconocemos el aguado fetichismo, o la idolatría, con que rendimos culto a coches, lavadoras, mecheros, todo nuestro brillante arsenal de productos y comodidades tecnificadas. Aquellas prácticas antiguas estaban informadas por una vigorosa e incluso feroz concepción animista de los materiales primigenios (madera, jade, bronces), con los que la gente se relacionaba como antes se habían relacionado con los animales y con los dioses en los animales. Este animismo puede no haber sido siempre lúcido. Pero al menos tenía la inventiva suficiente como para proporcionar sabiduría a través del conducto de los materiales, algo que aún puede verse en las viejas catedrales. Nuestras prácticas, desde luego, son menos activas. Convertimos productos en fetiches partiendo de una indiferencia bostezante –o una cerrada hostilidad– hacia un mundo de objetos que confunden la percepción y multiplican los signos de nuestra alienación. Peor aún: enfrentados a ese mundo aborrecible, molestos por su causa, todo deja de importarnos. El impulso del beneficio, mellado por una carga impositiva alta, provoca que apenas disfrutemos al implicarnos en cuerpo y alma en aquello que hacemos para la venta o incluso para nuestro propio consumo. Una diminuta fracción de este mundo másico, aquí y allá, sigue encontrando cierta gratificación en la manufactura de objetos perfectos en el tiempo de ocio que compra con el dinero del tiempo de trabajo. El trabajo artesanal vuelve a ponerse de moda, sí, y hasta en los Estados Unidos crece un cierto gusto por la cocina. Pero las grandes líneas de producción mantienen estos cambios en la periferia, destinados a una elite. Para el resto: plástico y apatía, una siniestra pareja de gemelos. Plastix y Apatía: gemelos *croque-morts* que rellenan el cadáver disecado de la civilización occidental.

Las viejas prácticas animistas, la vieja concepción de las *cosas*, cubrían un amplio abanico de significación vital: de la brujería a Rilke, de la profecía al ámbito de la indumentaria, desde los barcos vikingos a los más delicados retratos en miniatura que se popularizaron en Francia y Alemania a fines del dieciocho. El artefacto como icono: si uno vivía en ese mundo, el icono contenía de hecho la sustancia anímica de

la persona retratada. El retrato no tenía un carácter descriptivo ni era un derivado. Era una presentación, inmediata y precisa, del ser invocado de manera resonante por la imagen y almacenado en la imagen. Esto era más que simple idolatría. Gracias a la imagen, el observador se libraba de caer en ciertas trampas en su circuito de respuesta al mundo, trampas que en nuestro caso detienen el crecimiento por dos motivos. Uno es la opacidad, compuesta de miedo y hábito, que reprime y embota la subjetividad. El otro es el sentimiento de imposibilidad (*nohow*) que licúa la subjetividad. No es extraño, pues, que a lo largo de la década de 1840 miles de norteamericanos corrieran a los estudios de daguerrotipos con la esperanza de lograr una estructura, una identidad, en forma de imagen detallada y perfecta.

Debo desviarme de este marco de referencias para acercarme a otra cuestión. Puede que sea imposible reconstruir la realidad casi mágica de un mundo más antiguo, la textura de sus creencias. Pero podemos hacerlo de forma conjetural, en este caso, preguntándonos cómo se comportaban los artefactos, o cómo se pensaba que se desplegaban y alcanzaban las fronteras espaciales, tanto físicas como sociales, que los definían. Primero esbozaré una conjetura, luego trazaré correspondencias entre esa relación táctil (artefacto/medio ambiente) y los poemas experimentados como aperturas hacia espacios, o lugares, específicos.

Artefacto y medio ambiente: un ejemplo dramático es la proa del barco vikingo de Oseberg. La foto que tengo delante mientras escribo muestra una pieza de madera curvada, tallada minuciosamente, que surge de manera majestuosa de entre las rocas y el fango que enterraron el barco durante once siglos. Dispuestas en capas descendentes detrás de la curva de madera tallada, y aseguradas por clavijas de madera, hay ocho planchas, relativamente esbeltas, que conforman la sección delantera del casco; su curva sigue la curva de la proa, ascendente y afilada como un hacha. Luego viene otra plancha curvada, como si se quisiera hacer hincapié en la significación de la plancha de proa. El borde de ataque de esta última plancha es tan ancho como una caja de cerillas de cocina. Es liso y en paralelo a él corre otra pieza desprovista de adornos, el borde de salida. En el interior de este marco se hallan las figuras talladas.

Las figuras tienen carácter de bajorrelieve: ondas y entrelazamientos, diseños dragontinos. En lo que ha sobrevivido de la plancha de proa se pueden contar hasta siete áreas principales, todas ellas entrelazadas y entrecruzadas. La plancha de refuerzo situada en la parte ante-

rior, ocho planchas más atrás, tiene una configuración similar pero no idéntica de garras, tendones, ligamentos como astillas y otras áreas corporales que evocan la apariencia de un dragón, y que comparecen de nuevo entrelazadas. Esta figuración no tiene carácter «representacional». Su naturaleza es otra, pero ¿cuál? Las áreas corporales aparecen sombreadas, rayadas, con estriaciones menos profundas que el contorno de las garras: pequeños rectángulos elevados, como los rectángulos cóncavos («encajonados») de un *waffle* o un barquillo: escamas de dragón, si es que tal era el motivo. Pero la intrincada ornamentación no borra en ningún momento la naturaleza leñosa de la madera. La fibra y las vetas son bien visibles. La talla no debilita en ningún momento la madera. Se comprende ahora lo que quieren decir los etimólogos cuando hacen derivar la palabra «cosmética» de «cosmos». *Virtù* esencial hecha explícita en una forma palpable y acentuada.

Los expertos afirman que los dragones, cuyas garras apuntan invariablemente hacia el mar, tenían por función proteger a los remeros de los espíritus malignos. Yo iría más lejos. Los dragones son espuma marina cristalizada en formas de animales (míticos). Son formalizaciones animales de la espuma marina que rompe contra la proa o yace fugazmente sobre la superficie del océano. Al mismo tiempo, los dragones no deforman en modo alguno la madera. Están ejecutados directamente a partir de la madera y de sus vetas. El artesano talló las protoformas de la sustancia marina en la madera, pues de este modo, pensaba, incluso si son retratadas como dragones, estas protoformas, para las que la madera es su elemento natural, saben también cómo lidiar con el mar, ya que están hechas de mar, sin dejar por ello de compartir la vida de la madera.

La nave estaba protegida y era guiada por protoformas marinas talladas –a manera de símbolos– en la madera cuya forma de hacha afilada se abría paso por la materia salada del mar. Los símbolos operaban una sustitución mágica. El sustituto, en tanto que símbolo, participa comunicativamente de la vida bruta, el mar, de la que es extraído. A causa de esta participación comunicativa, y porque conoce su doble origen, el dragón de madera sabe cómo aferrar el mar, lidiar con él, desviar sus asaltos y evitar que le haga trizas. Así es cómo el tallador de la madera servía a sus congéneres, con manos capaces. De otro modo, los enormes músculos de las espaldas y los brazos de los remeros se habrían revelado inútiles. Necesitaban las manos delicadas e incisivas del tallador, necesitaban su información, y necesitaban que

los dragones les ayudaran, a fin de anticipar y dispersar los horrores del mar.

La talla que efectúa esta sustitución mágica no sólo tiene un papel de guardián (es decir, pasivo, capaz de prevenir la mala fortuna). Tiene también un papel transitivo. La talla opera en y sobre el mar, corta en el mar la forma del viaje humano. Por último, la talla es un modelo de orden, de buena energía bien ordenada. Significaba –incluso si no siempre lo conseguía– una conquista frente al azar. En virtud de su acción transitiva, este modelo daba sentido al azaroso mar. Para los músculos de los remeros era una señal orientadora entre las múltiples corrientes amenazantes, la henchida y laberíntica red de altas tensiones entre el orden y el caos, la nave y el océano.

Cuando se piensa en artificios de este tipo –el sistema de la proa no existe de manera aislada, como tampoco debemos perder de vista las implicaciones sociales que tiene para nosotros–, se comienza a tener dudas sobre los poemas que se adecuan al guión de la expresión subjetiva; dudas, asimismo, sobre los poemas anecdóticos o confesionales, los poemas que catalogan impresiones por adición, etcétera. Hablo de dudas, pero la clave que nos da el valor de cualquier texto es la naturaleza (cualidad) de la escritura; así que tal vez he dado un largo rodeo para admitir una distinción obvia. Ésta sería la distinción entre dos clases de texto, el configural y el confesional. Ambos son dignos de suscitar un sólido juicio estético. Si mis dudas tienen algún fundamento, es porque el modo (más o menos) confesional es más capaz de generar una escritura laxa, complaciente y arbitraria, y también porque da cabida a la impostura, a la falsificación.

Los guiones para la expresión del yo no se reducen a un conjunto de fórmulas, ni mucho menos. La fuerza liberadora de la poesía, tal como la conocemos hoy, proviene en gran medida de las expresiones volcánicas del pasado reciente. De Whitman a Artaud hemos tenido de todo: crisis en los intestinos, la psique y la voz, sentimiento oceánico, democracia, invención elaborada de los interiores humanos, sin excluir la angustia del ano de Artaud. El gran cacareo confesional, en su extremo más intenso, puede mostrar de qué temeraria y salvaje materia está hecho el individuo creativo. Pero los poetas artífices, a diferencia de los desenvolvedores de intestinos o los excavadores de la nada, están conectados a lugares históricos. Están conectados de raíz y de manera transparente a lugares específicos, escenarios sólidos. Me pregunto si su percepción de habitar un eje espaciotemporal

concreto presupone una imaginación afín a la del tallador de la proa vikinga.

Propercio, Musil, Lorca, Kafka, Baudelaire, Mandelstam, Balzac, Fontane, Joyce, Mörike, Proust, Leopardi, Píndaro, y en la actualidad Ladislas Nowak en Trebic, o Fritzi Mayröcker en su cuarto de Zentagasse, no son sino escritores de *milieu*. Todos forcejean respetuosamente con la arbitrariedad. Sus ciudades, paisajes y cuartos no son literales al modo de una fotografía. Sus escritos no son nunca un reportaje frontal sobre localidades aparentes, sino creaciones formales que albergan e irradian espacio poético. Se puede reconocer, sin duda, un eje espaciotemporal concreto (un «mundo de apariencias») en las palabras y en la imaginación que tales palabras encarnan. Pero esta encarnación incluye un instante crucial de cambio. Ya nada es neutral, todo es trascendido y animado por los ritmos de una visión formal única que descansa en una sensibilidad original. (Hay muchas mujeres en este grupo de escritores; su ávido y rico sentido del espacio está, curiosamente, menos contaminado por el artificio.)

La Suabia de Mörike, la Roma de Propercio, la Vaucluse de René Char, todas ellas son estructuras –o debiera decir estructuraciones– que se vinculan de manera transitiva con el mundo externo y accidental cuya forma albergan. Así pues, experimentamos tales lugares como *mundo*, como *cosmos*, tan pronto los hemos experimentado en estas formas de palabras. Las formas léxicas inaugurales se distinguen netamente de la expresión en su sentido habitual; su naturaleza es vocal, pero no se trata de pensamientos/emociones vociferados de manera arbitraria. Nos ponen casi en contacto perceptivo con el ser; casi percibimos, en su organización, al ser como la forma más sutil e íntegra. No importa gran cosa si el punto de contacto es una alcantarilla o una fuente, un «velero» o «un cerdo en el aire», como dijo Byron. Tal vez el lugar real, en toda su densa variedad psíquica, sea en última instancia un foco para la creación de una visión: una visión del ser como una estructuración enigmática y honda, una estructuración llena de conflictos pero penetrante.

Llegado a este punto, siento que el académico que hay en mí pugna por hacerse oír. Sin embargo, si doy importancia a la estructura como un suceso lingüístico radical, sin considero que ciertas estructuraciones implican la existencia de magia, no estoy proponiendo que hagamos de la estructura algo conspicuo o exclusivo. Nada de frigidez neoparnasiana. Cualquier forma de purismo doctrinario me repele, incluso si la

practica Gerhard Rühm. Admiro a algunos poetas franceses que están trabajando con inteligencia para desarreglar la sintaxis, que tienen una fina percepción de la fragmentación y que liberan al texto de emociones aleatorias. Pero mantén alejada, me digo, la atractiva idea de una poesía no discursiva y tras-reflexiva que, al tiempo que presenta una experiencia lírica compleja, se define como desvelamiento del ser. Mantenla alejada, en parte porque esta idea se presta a ser manipulada por la jerga académica, en parte porque cualquier esfuerzo consciente por escribir de este modo resulta en ser esoterismo a la vez vacío y decoroso.

Todo lo que he tratado de hacer en estas notas es proponer, como posible modelo poético, el artefacto antiguo, útil y significativo. Ello me sitúa del lado del lenguaje figurativo, como una forma, puesta a prueba por el tiempo, de acceder a la verdad en una existencia finita y, más aún, como un habla que relata el impacto del mundo sobre el cuerpo. La figuración abre un acceso –a la verdad y a la muerte– que cabe llamar fisonómico, pues no prescinde de la emoción y la aleatoriedad sino que las admite, con el coste en dolor que sea necesario, en una condición purificada y necesaria. Purificada y dinámica: es la estructura en evolución la que, al tiempo que uno da vida a su artefacto, examina y templa esta o aquella emoción, esta o aquella partícula aleatoria. Este proceso de examen y templanza es el que a la larga convierte el texto en algo radiante, polisémico, y lo redime salvándolo de caer en los modos chatos del anecdotario confesional o la catalogación impresionista.

Resulta comprensible que en la Bundesrepublik haya poetas jóvenes que tengan a la imaginación, fuente de las figuras, bajo sospecha (¿o bajo arresto?), a causa de sus erráticos vuelos tonales y su apariencia engañosa. Resulta igualmente comprensible, aunque bastante menos a mis ojos, que en Inglaterra haya poetas jóvenes y otros que han dejado de serlo que consideren la imaginación igual que sus antecesores consideraban el sexo como un alivio ocasional, y ello sólo si te hace sentir mejor. La imaginación, precisamente porque es engañosa y *daemónica*, precisa del artificio, necesita la presión del oficio, el placer de la habilidad artística, como contrapunto dialéctico. También se puede practicar, como un juego de controles alternativo, la crítica de la imaginación sugerida por Wen I, el maestro Ch'an (Zen) del siglo X: «Todas las apariencias carecen de esencia y todos los nombres surgen de aquello que no está en ningún sitio».

Así pues, el mundo se tambalea y tú aún haces todo lo posible por construir la proa que dé sentido al mundo, con todos los tiempos de tu vida y la de tus congéneres empujando la nave a la que guía y protege. Deja, en cambio, que la subjetividad tenga vía libre en una poesía de pánico y delirio ególatra, y el mundo animado y volátil, la forma figurada como apertura hacia el ser, con toda seguridad se hará trizas.

Traducción y nota de Jordi Doce

Christopher Middleton (Truro, 1926) es una de las figuras centrales de la poesía británica contemporánea, aunque su larga estadía en Texas, en cuya universidad ha sido catedrático de literatura moderna durante más de un cuarto de siglo, ha desdibujado un tanto su perfil en su país natal. Fino ensayista y traductor de poesía alemana y francesa, entre su extensa y variada obra cabe destacar los siguientes libros: Torse 3 *(1962),* Nonsequences *(1965),* Old Flowers & Nice Bones *(1969),* Carminalenia *(1980),* Serpentine *(1985) y* Two Horse Wagon Going By *(1986). El presente ensayo, fechado originalmente en 1978, está tomado de la antología* Selected Writings. A Reader, *Paladin Books, Glasgow, 1990, pp. 283-289.*

El desastre del 98 en la literatura española de la época

Carlos Barbáchano

Una buena parte de los escasos comentaristas e investigadores que se han ocupado de este asunto recientemente abundan en el hecho de que no hay una literatura del Desastre. «¿Dónde está, si no, la novela de la guerra de Cuba?, ¿dónde el drama colonial, la epopeya de los combates o, tan siquiera, la lírica nostalgia de las perdidas bellezas caribeñas?», se pregunta Carlos Serrano en su estudio «Conciencia de la crisis, conciencias en crisis», publicado el mismo año del centenario en la panorámica *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*[1]. Por su parte, Francisco Martínez Carbajo, editor de una de las pocas novelas ambientadas en la guerra hispanocubana, *El separatista*, de Eduardo López Bago, constata al inicio de su estudio preliminar: «Han transcurrido cien años de la desaparición del dominio español en tierras americanas y aún permanece viva la memoria de este desencuentro. Sin embargo, un hecho de tan indudable trascendencia no ha merecido por parte de la narrativa de la época la atención suscitada por otros acontecimientos de naturaleza épica semejante»[2].

Esa es la tónica que podemos encontrar en muchos de los trabajos aparecidos al hilo del último centenario. El traumático final de la guerra de Cuba es abundantemente tratado en los medios de comunicación de la época, incluso en la literatura popular, encarnada en el *Cancionero del 98*[3] y en las zarzuelas de la época, muy especialmente en *Cádiz* y *Gigantes y cabezudos*. Poco rastro podemos, sin embargo, hallar del mismo en la literatura española de autor y, desde luego, su reflejo literario no resiste comparación alguna con la guerra de Marruecos y no digamos ya con la guerra incivil, por decirlo unamu-

[1] *Edición de Juan Pan-Montojo. Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 335.*

[2] *ELP:* El separatista. *Ed. de Francisco Gutiérrez Carbajo. Clásicos Castalia, Madrid, 1997, p. 7.*

[3] *EDICUSA, Madrid, 1974. 1ª edición.*

nianamente, fuente inagotable de inspiración de numerosas obras artísticas y literarias dentro y fuera de España.

Antes de entrar en lo que significa la crisis del 98 para los escritores de la Restauración, cuya generación –no conviene olvidarlo– ejercía el poder en aquellos momentos, y para los regeneracionistas y modernistas –parte de ellos llamados después noventayochistas por *Azorín*–, conviene aclarar que lo que para una buena parte de ellos constituye el Desastre, materializado en la pérdida de las colonias ultramarinas y muy particularmente de Cuba, para otros supone un renacimiento, una suerte de borrón y cuenta nueva. Para éstos las colonias eran ya un pesado lastre del que España se debía liberar, una fuente de gastos y desgastes más que de ingresos y satisfacciones. Leopoldo Alas, «Clarín», probablemente el crítico político-literario más tenido en cuenta a finales de siglo, dice en uno de sus «paliques», a propósito del entonces ampuloso IV Centenario de la llegada de Colón a América: «¿Colón dio un mundo a España? Bueno; pues devolvédselo».

Justamente «Clarín» va a ser uno de los pocos escritores españoles que, desde la tribuna de prensa, más va a luchar en la última fase del conflicto hispanocubano por la autonomía de la isla, que de haber sido ofrecida en su momento –nos recuerda– tantas pérdidas humanas y sufrimientos hubiera evitado. Suya será la famosa frase de «Cuba es España» escrita en los momentos en que la España de San Quintín y Lepanto proclamaba a los cuatro vientos que «Cuba era de España»[4].

Partidario al principio de la autonomía y después de la emancipación, Francisco Pi y Margall es otra de las pocas voces que reconocen los derechos de los patriotas cubanos al proclamar que Cuba es hermana y no sierva. En junio de 1894 propone la autonomía de las colonias, «a par de las regiones de la península». Primero en *El Nuevo Régimen* y luego en las páginas del semanario satírico ilustrado *Don Quijote,* Pi y Margall defenderá a lo largo de la década de los noventa la razón de los combatientes cubanos, recordando a los españoles que ellos también pelearon por su independencia: «Nación alguna –nos señala– tiene derecho a ocupar territorios que otros hombres pueblen, como éstos no se lo consientan». Y tras evocar las luchas de los habitantes de la Península contra los romanos y los árabes –«tan españoles

[4] *Los artículos de «Clarín» referentes a la guerra de Cuba pueden encontrarse en la edición de Yvan de Lissorgues* «Clarín» político, *prólogo de Gonzalo Sobejano, editorial Lumen, Barcelona, 1989, 2 vols.*

como nosotros»–, se pregunta: «¿Es justo que califiquemos ahora de bandoleros a los que contra nosotros se alzan por su independencia? Por unos mismos hechos y por una misma causa, ¿han de ser calificados allí de bandidos los que aquí calificamos de héroes?».

Estas preguntas tan atinadas pertenecen a su extraordinario artículo «Cuba», publicado en *Don Quijote* en julio del 95. Un año después, en septiembre del 96, recuerda que España quería civilizar a América cuando «antes debe civilizarse ella restableciendo la justicia». Y difícilmente puede otorgarse semejante papel a un país en el que prevalecen el caciquismo, la miseria, la explotación y la injusticia, prosigue el escritor catalán en 1897. Cuando, asesinado Cánovas, se proponga tarde y mal una solución autonómica a los «insurrectos», Pi y Margall replicará en enero del 98 en el semanario *El Nuevo Régimen:* «Los insurrectos de Cuba no aceptan la autonomía que les ofrecemos: así las cosas, opino que debemos resignarnos a perder la isla». Como señalan Antonio Elorza y Helena Hernández en su oportuno libro *La guerra de Cuba (1895-1898*): «A partir de ese momento, todos sus esfuerzos se concentrarán en conjurar el peligro de guerra con Estados Unidos». El 16 de abril del 98 concluiría en la misma tribuna: «Hoy como ayer opinamos que a todo trance hay que evitarla» y «más tarde sólo quedará exigir la paz cuanto antes y recordar las responsabilidades de «la prensa infame» que alentó el belicismo»[5].

Esa prensa infame se vende igualmente en Madrid o en Nueva York, y con similar éxito. La manipulación de los hechos de la guerra es tan vergonzosa en un lugar como en el otro. Romero Robledo y Hearst se dan realmente la mano. Los «cerdos» yanquis contra el dorado león que sostiene el escudo de España. O el águila del nuevo imperio contra los miserables enanos españoles.

Frente a la racionalidad y la buena conciencia histórica de Pi y Margall y de Leopoldo Alas que representan la España progresista y liberal, el pensamiento de la mayoría conservadora, simbolizado en la política de gastar «hasta la última peseta» en una guerra sin cuartel y sin fin, encuentra su lírico cantor en Menéndez Pelayo: «Cuba, vergel florido, regado por sangre de la patria, que para los hijos ingratos ha tenido siempre blando y amoroso perdón, no puede dejar de ser española, porque es la joya más preciada de la corona de Castilla, y antes que dejarla perder habría de deshacer la patria entera, y sobre nuestro rico

[5] *Op. cit. Alianza Ed. Madrid, 1998, pp. 358 y 359.*

suelo no quedar un solo hombre capaz de empuñar un arma de combate», proclama don Marcelino en su artículo «Cuba», aparecido curiosamente en el mismo semanario *Don Quijote* un año después, en mayo del 96, de que apareciera bajo ese mismo título el artículo de Pi y Margall. Lirismo y calenturas patrióticas al margen, el ilustre filólogo razona a su manera: «Las colonias pueden emanciparse y se emancipan cuando de la Metrópoli les separan condiciones étnicas y filológicas, cuando la raza indígena se ha mantenido pura y sin mezcla, cuando el territorio ocupado constituye un objeto de comercio. Mas lo que no es posible, es que de la patria se separe una provincia por la infamia de esos insensatos bandidos, que no tienen siquiera el valor de sus robos y asesinatos y que encubren en sus hazañas de presidiarios en libertad al amparo de una idea política»[6]. Sería interesante contrastar esas dos «Cubas» entrevistas por Menéndez Pelayo y Pi y Margall para comprobar la insalvable distancia que ya a finales del siglo XIX existía entre la España renovadora y liberal y la España tradicional y conservadora, distancia que propiciaría el enfrentamiento incivil –tan preclaramente anunciado por Antonio Machado– entre los españoles de ambos signos en 1936.

Conforme la guerra avanza hacia su término, las voces del militarismo a ultranza, del honor nacional ofendido, van adquiriendo más resonancia. Incluso el republicanismo populista español, encarnado por el joven Blasco Ibáñez, se manifiesta contra los Estados Unidos «en nombre del honor nacional». El mismo que escribiera «en un mundo tan bello, los hombres consideran la más digna y honrosa de las profesiones hacerse polvo a cañonazos por cuatro pedazos de tierra», Vicente Blasco Ibáñez, llegará a criticar al general Weyler por su «exceso de escrúpulos» en la política de represión. «Como españoles –declara en agosto del 96–, protestaríamos con toda el alma si se permitiera terminar la guerra de Cuba de un modo deshonroso para España, o se quisiera abandonar la isla, que todos los españoles tenemos la obligación de defender como una parcela de nuestra historia»[7]. Dos años después el enfrentamiento con los Estados Unidos era ya inevitable por ambas partes. La ceguera del populista reaccionarismo deslizaba, además, perlas como ésta, publicada en *Pueblo* en mayo de 1898: «Somos el pueblo más viril de Europa, y de América, y de todo el

[6] Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia, *ed. de Iris Zavala. Col. Los suplementos, EDICUSA, Madrid, 1974.*
[7] *Vide nota 6.*

mundo, y es vergüenza que nos dejemos gobernar por eunucos», en clara alusión al gobierno de Sagasta y al desesperado intento de Moret por dar a destiempo autonomía a la isla. En víspera de la derrota se leen en la prensa madrileña versos tales como: «Tienen los *yankees* orgullo/ y también tienen millones,/ ¡mas no tienen una cosa/ que tienen los españoles![8]».

Ese machismo ultranacionalista y los intereses de clase llevarían a la isla el mayor ejército que jamás atravesó el Atlántico, un ejército condenado a la enfermedad, el aniquilamiento y la derrota. A lo largo de 1898, en medio de un clima dominado por un nacionalismo trasnochado, pocas voces se sumarían a las justas denuncias de «Clarín» y Pi y Margall. Una de aquellas escasas voces propias fue la del periodista político Luis Bonafoux, paradójicamente encarnizado enemigo literario de «Clarín». Maestro en el arte del panfleto o la diatriba, Bonafoux muestra, sin embargo, singular nobleza y lucidez ante los acontecimientos del desastre, condenando, a partes iguales, el mal gobierno de España y el ambicioso expansionismo norteamericano. Tiene la valentía de calificar de «asesinato» la muerte de Rizal, el héroe filipino. Aludiendo al problema de Cuba, escribe: «En la cuestión hispano-norteamericana hay dos cuestiones: la de Cuba y la de los Estados Unidos. Cuba humillada, explotada y escarnecida, antes y después de la paz de Zanjón, tuvo razón en pedir con las armas en la mano el derecho a la existencia; y aunque vivo de mi pluma, y mi pluma es la de la prensa española, defendí aquel derecho en los periódicos de Madrid, no como insurrecto cosmopolita; y no sólo por el bien de Cuba, sino, así mismo, por el bien de España y más aún que por España y Cuba, por el derecho y la justicia. Cuba tuvo razón en protestar contra los gobiernos de la Metrópoli, como lo tendrían, en su caso, Soria, Cataluña, Andalucía, etc...; y claro está, que concediendo a estas provincias el derecho a pedir a tiro limpio el mejoramiento de su estado social, hay que concedérselo también a la isla de Cuba»[9].

Los grandes escritores de la Restauración, exceptuando a «Clarín», callan ante la pérdida de Cuba. Valera, en el prólogo a su *Morsamor*, propone regresar a las esencias del Siglo de Oro. Galdós terminó la última serie de sus *Episodios Nacionales* con *Cánovas,* sin llegar a tocar directamente el tema antillano, aunque América como

[8] *Vide nota 1, p. 336.*
[9] *Introducción a* Cancionero del 98, *p. IX.*

horizonte está presente en la trayectoria de varios de sus héroes novelescos. Parece haber en esa generación una especie de sentimiento de fracaso, de desazón, ante unos hechos muy dolorosos, que la lleva por lo general al silencio. Por el contrario, dos cuentos sumamente significativos, *El Rana,* de Leopoldo Alas, y *Poema humilde,* de Emilia Pardo Bazán, reflejan, de manera patética y desesperanzada, el reflejo que el Desastre dejó en los escritores mayores de esa generación. La guerra de Cuba y su pérdida sí atrae el interés novelístico de una serie de escritores realistas y naturalistas, «más o menos menores», como señala Antonio Prieto en su trabajo «El testimonio de Cuba en la narrativa», «que se conducen testimonialmente dentro de un cauce tangencial a las memorias»[10]. En el terreno de la lírica, y frente al dudoso gusto del mencionado *Romancero del 98,* aparecen tres grandes cantos que representan otros tantos momentos clave de este periodo: «Els adéus» (1896), «Oda a España» (1898) y «Cant del retorn» (1899), y, como indica en su último libro Manuel Moreno Fraginals[11], evocan los doscientos mil soldados enviados a la lucha, la quiebra de la vieja retórica del honor patrio, la inútil sangre derramada y el regreso desesperanzado a España de los que conservaron su vida. Unamuno reconocería en 1899 que los cantos de Maragall eran, en el plano lírico, la notable excepción a un silencio que denotaba una suerte de muerte cultural colectiva[12].

El Rana, combatiente en la guerra de los diez años, «en la otra guerra» de Cuba, nos dice en su relato «Clarín», es ahora «el borracho más popular de su pueblo». Voluntario del heroico batallón de la Purísima, anarquista etílico, albañil dimisionario, no admitía broma alguna en lo tocante a su heroísmo ultramarino.

Una fría mañana de diciembre el Rana acude a la estación para despedir a un grupo de parias, «voluntarios que embarcarían en La Coruña con destino a Cuba». Una semana antes la ciudad entera había despedido con todos los honores a un batallón de infantería, camino de la guerra. Pero ahora no hay nadie y los pobres voluntarios, compañeros de calle del Rana, lo acogen con entusiasmo:

— «Bien por el Rana. ¡Vivan los patriotas de la Purísima!

[10] Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva del 98. *Ed. Complutense, Madrid, 1997, p. 237.*

[11] Cuba España. España Cuba. *Editorial Crítica, Barcelona, 1998.*

[12] *Vide nota 1, p. 337.*

— Alabada sea ella. Pero, el podrido obispo, ¿por qué no viene hoy a echar bendiciones? Y, el alcalde, ¿para cuándo deja los puros y los vivas?....

— ¡Porque sois la hez, Queso! Esto es una limpia... Os barre el hambre, os echa a morir, a la alcantarilla, a la manigua, la necesidad... Y, claro... los señoritos, los burgueses... no se levantan de la cama a la hora que barren los barrenderos del Ayuntamiento...»

El Rana no se puede creer que ni una sola de las fuerzas vivas locales esté presente, siquiera fuera en el último momento, para decir adiós a los parias. Así que, cuando arranca el tren, lanza una tremenda perorata contra la infame sociedad burguesa y, en un arranque de generosidad, arroja sus escasos pitillos por las ventanas de los coches que ya se movían.

Así termina *El Rana*, que «Clarín» incluirá en su colección de cuentos *El doctor Sutilis.*

El relato de «Clarín» refleja, en su patetismo tragicómico, una realidad social lacerante en la España de la época donde, a pesar del patriotismo general de opereta que reina en el país, empezaban a surgir protestas populares contra el clasista servicio militar, ya que por mil quinientas pesetas un joven se libraba de ir a filas, con lo que la guerra y la posible muerte se reservaba a los trabajadores, incapaces de lograr semejante cifra, a los pobres parias del cuento de «Clarín».

Parecidas circunstancias encontramos en el otro relato antes mentado, *El poema humilde,* de la Pardo Bazán, que recrea los amores de dos jóvenes aldeanos, pronto convertidos en soldado y criada. Ahora sólo se ven los domingos y ambos van perdiendo el color sonrosado que da la vida campesina: «–Cómo branqueas, Mariñina». «–¡Y tú qué branco te tornas!». Se dicen, riéndose, en su acostumbrado encuentro semanal. La amenaza de la guerra se cierne sobre la pareja. Marina trabaja duramente para que la dejen salir todos los domingos y pueda reunir algunas pesetas que le sirvan para poder afrontar su incierto futuro. «Lo peor es que aquello de la guerra tenía que venir, y vino; se necesitaba más gente allá, en la tragona Isla que ya había devorado tantos miles de cuerpos jóvenes y vigorosos, como el horrible Lupus dicen que devora la carne fresca que le aplican».

Y Adrián, el soldado, es embarcado para Cuba, como tantos otros rapaces del lugar. Al principio llegaban las cartas, luego cesaron. Marina sospecha que Adrián sigue vivo pues no aparece aún entre las bajas.

Cada vez que llega a puerto un barco de la isla, ella está allí. Cada vez llegan más soldados heridos, enfermos; cada vez son menos los que pueden valerse por sí mismos. Un día se entera de que va a entrar a puerto un buque fantasma, cargado sólo de muertos. Corre hacia el muelle. Se abre paso como puede entre la multitud. En una de aquellas camillas, «branco» como la muerte, expira su amado «al beber el primer aliento de la costa nativa».

Estos son –Marina, Adrián, el Rana– los elementos constitutivos de la verdadera intrahistoria, las víctimas de quienes planifican la historia desde sus cómodos despachos.

En su artículo «El negocio de la guerra», publicado en agosto del 98, Unamuno nos hace ver que los intereses de los capitalistas españoles, que habían suscrito un empréstito de guerra de 600 millones, coincide con los de los hacendados norteamericanos que, sabedores de la destrucción de la zafra cubana, pensaban subir el precio del azúcar: «Por paradójico que a muchos pueda parecerles –comentaba Unamuno–, es lo cierto que las guerras suelen ser una sangría que alivia las crisis del capitalismo a expensas de la salud general del organismo social entero»[13]. Y, en la línea de los humildes personajes de Pardo Bazán y «Clarín», al reseñar la famosa obra de Joaquín Costa *Colectivismo agrario en España* ese mismo mes de agosto para el rotativo socialista bilbaíno «La lucha de clases», señalaba Unamuno que los lectores «allí verán cómo el régimen del Concejo de Liébana, por ejemplo, es mucho más glorioso para España que la rendición de Breda».

Aludíamos antes a que es en la obra de los realistas menores donde hallamos mayores testimonios de la guerra de Cuba. Según el trabajo citado de Antonio Prieto y Nieves Algaba, cuatro escritores inscritos en esa prolongación del realismo finisecular centran sus novelas en torno a la pérdida de Cuba: Aurelio Pérez Zamora, José Nogales, Francisco de Ulacia y Manuel Ciges Aparicio. Curiosamente ambos investigadores omiten al naturalista Eduardo López Bago, autor, como indicábamos al comienzo de estas líneas, de *El separatista*[14]. Naturalista radical, López Bago vive en La Habana de los años noventa e intenta dar una visión objetiva del conflicto, desde una óptica moderada. *El separatista* aparece en La Habana en mayo del 95 y el marco de su acción

[13] *José Carlos Mainer: «Memorias del 98», en* Crisis de fin de siglo y literatura, *Madrid, 1992, pp. 293 y 294.*
[14] *Vide nota 2.*

es sumamente interesante desde el punto de vista del testimonio narrativo, ya que abarca la insurrección de Carlos Manuel de Céspedes, la Guerra Grande, la Paz de Zanjón, la Guerra Chiquita, el «grito de Baire» y la llegada del general Martínez Campos. El endurecimiento de la guerra, con la aparición de Weyler, la retirada de Martínez Campos y el desenlace de la misma con la intervención norteamericana quedan fuera del marco de esta novela.

El primero de los autores antes citados, Aurelio Pérez Zamora, publica en 1897 y en Santa Cruz de Tenerife, su novela *Sor Milagros o Secretos de Cuba,* extensa incursión en la guerra de los diez años a través de Sor Milagros, amiga de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y de su hermano don Antonio, cubano independentista. Mayor interés tiene *El último patriota,* de José Nogales, aparecida ya en 1901, donde se nos describe la vida de una ciudad que no aparece en los mapas, Oblita, cuyos habitantes representan los eternos valores del tradicionalismo español. El narrador se convierte en cronista, alejado e irónico, de las reacciones de los oblitenses ante las noticias que van llegando de la guerra. La ingenua prepotencia de los habitantes de Oblitas les lleva a inventar un artefacto, el fulminario, capaz de destrozar a la escuadra yanqui. En la ironía del fulminario, como en la de otros inventos, es posible ver también la burla de cierto regeneracionismo. De la capacidad inventora de un Joaquín Costa, por ejemplo, de quien Ciges Aparicio nos recuerda su «proyecto de pasar el estrecho de Calais con un puente suspendido de globos cautivos»[15].

La novela de Francisco Ulacia *El caudillo (novela cubana)* es ya posterior, de 1910, y profundamente independentista. De escaso valor literario, tiene el interés de relacionar la independencia de la isla con la del País Vasco, idea que ya podíamos ver en teorías federalistas de Pi y Margall y, de una manera más radical, en algún artículo de Sabino Arana coetáneo al conflicto hispanocubano[16].

Ciges Aparicio publica en 1899, en *Vida Nueva,* sus «Impresiones de la Cabaña (memorias de 28 meses)», que ampliadas y retocadas darían origen a *Del cautiverio,* libro que, señala José Carlos Mainer, Valle Inclán tuvo por uno de los mejores ejemplos de prosa española del siglo. Ciges combatió, muy a su pesar, en Cuba entre 1896 y 1898, y sus censuras al general Weyler le valieron un largo y penoso internamiento en el presidio

[15] *Vide nota 10, pág. 243.*

[16] *Carlos Serrano:* Final del Imperio. España 1895-1898. *Siglo XXI, Madrid, 1984, págs. 206 y 207.*

militar de La Habana. Sus memorias nos recuerdan las atrocidades cometidas por las tropas españolas y las repugnantes miserias de la prisión. Desde el ventanuco de su celda, Ciges observa la llegada de los buques norteamericanos tras la desigual batalla de Santiago. Fondean a diez millas de la bahía habanera y son: «largos féretros silenciosos y sombríos deslizándose sobre la inanimada Estigia, portadores de muerte». En otro momento, éste más risueño, casi tragicómico, de su relato, nos cuenta que en la acera del Louvre, lugar de encuentro de los señoritos habaneros independentistas, que también los había, comentaban algunos:

— «¡Oh, si ustedes viesen el *Brooklin*! ¡Qué corazas tiene! ¿Y el *Iowa?* ¡Pues si oyesen los cañonazos del «New York»!
— ¿Y usted ha oído los del *Pelayo?* Le interrumpió un español.
— Yo no. –Pues suena así. Y le dio tan soberbia bofetada que aún deben zumbarle en los oídos»[17].

Profundos contrastes, sentidas contradicciones, en un momento enormemente delicado de la historia de España. Al final del *Libro de la crueldad,* Ciges concluía: «Algunos dicen que en 1899 fracasó un régimen (...) No es un régimen, es toda una España que ha fracasado. Hay que empezar».

Y eso es lo que van a intentar hacer modernistas y noventayochistas, de los que tan cerca está Ciges Aparicio. Por lo general las nuevas generaciones abominan de la generación de la Restauración a la que acusan de casi todos los males de la patria[18].

Baroja se indigna cuando en un artículo de Luis Morote lee que su generación nada había hecho por evitar la guerra de Cuba. En sus *Memorias de un hombre de acción,* tras repudiar las veleidades literarias de Cánovas, que ya habían sido por cierto bien zaheridas por «Clarín», indica que «su pensamiento en la última época de gobernante, en que afirmaba que había que enviar a Cuba el último hombre y la última peseta, me pareció siempre absurdo, porque un país no va a suicidarse por perder una colonia, por rica e importante que sea»[19]. En su

[17] *Vide nota 13, pág. 295.*

[18] *Desarrollo ese asunto en el ensayo «Clarín y los jóvenes del 98 (esbozo de un enfrentamiento generacional a través de la figura de Leopoldo Alas)», en* «Clarín» y La Regenta en su tiempo, *Actas del simposio internacional centenario de La Regenta, Oviedo, 1984, págs. 1005-1021.*

[19] *Hay un artículo antológico de «Clarín» que resume perfectamente, y con gran valentía y sentido del humor, la opinión que le merecía Cánovas, «Un discurso de Cánovas» y que recojo en* Leopoldo Alas, «Clarín». Ensayos y críticas (1881-1901*), Páginas de Espuma, Madrid, 2001, pp. 263-270.*

novela *El árbol de la ciencia*, quintaesencia de su luego desmentido noventayochismo, el único criterio ante la guerra de su *alter ego*, Andrés Hurtado, se resumía en la canción entonada por la vieja criada de Dorotea mientras lavaba y cuya letra rezaba así: «Parece mentira que por unos mulatos/ estemos pasando tan malos ratos;/ a Cuba se llevan la flor de España,/ y aquí no se queda más que la morralla».

Andrés, sin embargo, conforme avanzaba la contienda, seguía con «una emoción intensa» los avatares de la misma. El mensaje de Castelar a los yanquis –nos hace ver Baroja– «era bastante para que los españoles de buen sentido pudieran sentir toda la vacuidad de sus grandes hombres». Días antes de la derrota, Andrés encuentra por la calle a su tío Iturrioz, tras el que está el regeneracionista Lucas Mallada quien, asombrado por la ingenuidad del joven, aturdido sin duda por la campaña patriotera de la prensa nacional, le responde que «dos de sus barcos pueden echar a pique toda nuestra escuadra»[20]. Años más tarde, en *Desde la última vuelta del camino*, Baroja retomaría muchas de las palabras de Iturrioz, en boca ya de Lucas Mallada.

La indiferencia popular tras la derrota se concreta en el refugio de los espectáculos, del teatro ligero y, sobre todo, de los toros. En otro momento de la novela, la salida del público de la plaza lleva a Andrés a encolerizarse ante la postura adoptada por una buena parte del pueblo español durante la guerra de Cuba:

«Ideas absurdas, de destrucción, le pasaban por la cabeza. Los domingos, sobre todo, cuando cruzaba entre la gente a la vuelta de los toros, pensaba en el placer que sería para él poner en cada bocacalle media docena de ametralladoras y no dejar uno de los que volvían de la estúpida y sangrienta fiesta.

Toda aquella sucia morralla de chulos eran los que vociferaban en los cafés antes de la guerra, los que soltaron balandronadas y bravatas para luego quedarse en sus casas tan tranquilos. La moral del espectador de la corrida de toros se había revelado en ellos; la moral del cobarde que exige valor en otro»[21].

Retomando medio siglo después esta furiosa reflexión del personaje de Baroja, Eugenio Noel volvería en sus *Memorias* a ese singular paralelismo establecido, ahora desde esta nueva óptica, por el novelista vasco: «Nunca coincidieron cosas tan antitéticas como la plaza de

[20] *Pío Baroja:* El árbol de la ciencia*, Alianza, Madrid, 1978, pp. 194-197.*

[21] *Op. cit., pp. 222 y 223.*

toros de Carabanchel y el 1898, de un modo tan absoluto. ¡Aquellas muchedumbres hacia la plaza! ¡Aquella escuadra en busca de la derrota!»[22]. Valiosa y curiosa reflexión, la de Noel, al comparar las muchedumbres que van a la plaza (en el texto de Baroja salen de la plaza), con la «carne de cañón» que se dirige hacia la guerra.

Esta rabia, ese doloroso rechazo de la realidad social de la España profunda de la Restauración, llevaría a Baroja, *Azorín* y Maeztu –el llamado «grupo de los tres»– a acariciar la idea regeneracionista del cirujano de hierro, encarnada entonces en el general Polavieja. La España del siglo XX, por motivos bien diversos, materializaría ese anhelo noventayochista en los generales Primo de Rivera y Francisco Franco.

José Martínez Ruiz, *Azorín,* publica en *El Progreso,* a finales del 97, una nota salutatoria que no tiene desperdicio en memoria del líder independentista Antonio Maceo, un año después de su muerte: «Maceo era un hombre enérgico, alma de la insurrección cubana, campeón de la libertad de un pueblo, espíritu tenaz, soldado bizarro como pocos. Su figura recuerda la de tantos que pelearon por defender de invasiones un pedazo de tierra». Y seguidamente, muy en la línea de Pi y Margall, completando acaso la argumentación por aquél esgrimida al comienzo de este trabajo, dice que la guerra de Cuba es idéntica a la guerra de la independencia española de 1808, «con la diferencia, nótese, de que España con franceses no sería la España desdichada de hoy, y Cuba con españoles continuaría siendo una cueva... de empleados».

Prosigue diciendo que «calificar de criminales y bandidos a un puñado de hombres que combate como puede un ejército fuerte, bien armado, valiente, es sencillamente llamar bandidos y criminales a los hombres de la independencia española y lamentarse después de nuestra falta de lógica y de llamar «cerdos» a los yanquis cuando viven en un *confort* del que aquí no tenemos ni idea y en cambio nosotros, los españoles, pasamos por Europa, con razón, por los más desatinados, toscos y groseros». *Azorín* concluye su argumentación afirmado uno de los estereotipos eternos del español: «Echar a un pueblo en cara que se decida a tal o cual industria, la tocinera o... lo que sea; echarle en cara que trabaja es dar a entender que el imputador es un vago o que vive en los tiempos en que el rey Carlos III creyó necesario declarar,

[22] *Vide nota 9, p. VIII.*

en pragmática célebre, que no hay profesión alguna deshonrosa y que «sólo la vagancia envilece». Vemos con claridad que para los escritores del 98 el problema hispanocubano era un asunto que afectaba en el fondo más a la península que a la isla.

Ramiro de Maeztu es, en este «grupo de los tres», el que mayor vinculación tuvo con Cuba. Su abuelo era un importante hacendado cubano, su padre nació en Las Antillas y, cuando las tierras cubanas dejan de ser rentables, el joven Maeztu va a Cuba para tratar de salvar las propiedades en la isla. Inman Fox recoge en su interesante edición de Ramiro de Maeztu *Artículos desconocidos (1987-1904)* algunos textos relacionados con la temática cubana. Vemos en ellos cómo en los cuatro años que el escritor pasó en Cuba, del 91 al 94, «pesó azúcar, pintó chimeneas y paredes al sol, empujó cañas de masa cogidas de seis de la tarde a seis de la mañana, cobró recibos por las calles de La Habana, fue dependiente de vidriera de cambio (...) y desempeñó otros mil oficios»[23]. Así que no debe extrañarnos que sus opiniones, especialmente en todo lo que afecta a la cuestión cubana, estén determinadas por la economía y el regeneracionismo, en una época juvenil de firmes convicciones marxistas.

Como señala José Carlos Mainer en su citado artículo «Crisis de fin de siglo y literatura», ese carácter regenerador y economicista de Maeztu estuvo muy presente en su conocido título *Hacia otra España*. En él recoge, y a través de sus tres partes, los síntomas de la contienda, la breve lucha militar y una especie de balance final que da título al libro.

Pero donde Maeztu analiza el conflicto hispanocubano de un modo más desapasionado y científico es en su artículo «¿Qué debe hacerse en Cuba? Cuatro palabras con sentido común», perteneciente a la antología mencionada de Inman Fox. Maeztu nos dice que al acabar la guerra grande «quedó el comercio floreciente y arruinado el campo». Al ser abolida la esclavitud, la industria azucarera tuvo que mecanizarse. «Carecía de capitales para ello y recurrió al comercio». El precio de los préstamos fue tan fuerte que al inicio de la nueva guerra –no hay que olvidar que el artículo es del 97– casi todos los ingenios habían sido comprados ya por los comerciantes al no poder pagar tan elevados intereses la mayoría de los hacendados. «Si

[23] *Ramiro de Maeztu: «Juventud menguante», en* Alma Española, *24 de enero de 1904. Edición de Inman Fox, Madrid, Castalia, 1977.*

a esto se añade –precisa Maeztu– que la masa de obreros y hacendados es criolla, en tanto que los comerciantes son, por punto general, peninsulares, no son necesarias demasiadas divagaciones para dar con la clave de la guerra».

Ante semejante panorama, Maeztu descarta la solución bélica en curso y desconfía de la autonómica en ciernes, o lo que es lo mismo, de la receta reaccionaria (que se resume en las tres «ías» de Castelar: artillería, caballería e infantería) y la liberal de Pi y Margall, que, aun en el supuesto de haber sido aplicada en su momento, supondría una sangría económica para la metrópoli difícilmente soportable al deber asumir Madrid una deuda cubana impagable. ¿Qué hacer entonces?:

«Un amigo mío me dice que si tuviera un brazo canceroso se lo haría cortar antes de que la enfermedad llegara al tronco; otro, que si sus recursos no le permitieran atender su casa, enajenaría sus fincas de recreo.

No falta quien afirme que si una propiedad arruina al propietario, debe enajenarla lo antes posible. En estos tiempos hacen más milagros las varas de medir que la lanza del valeroso Don Quijote».

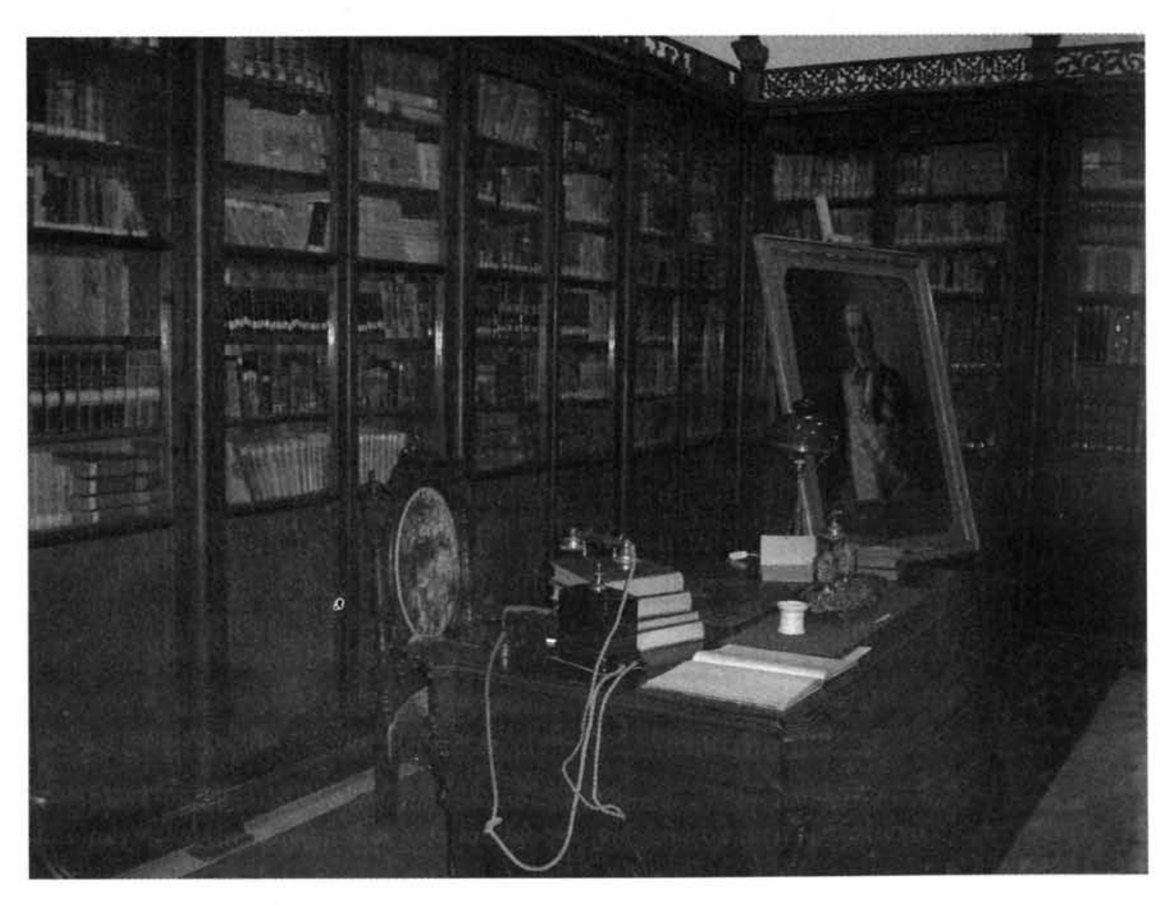
Como bien es sabido, España perdería sus propiedades «cediendo a la fuerza y salvando su honor», como diría la reina regente, María Cristina, que frente a las propuestas de algunos de sus consejeros se negó a vender la isla a los Estados Unidos.

Esta opción por la salida quijotesca, supondría además la salvación de la propia dinastía, muy deteriorada por la nefasta política colonial ejecutada por Cánovas y Weyler. La solución quijotesca estaría en el centro de la batalla naval de Santiago de Cuba, donde la raquítica escuadra española se lanzó hacia la muerte segura ante la muy superior escuadra norteamericana. El 24 de febrero de 1899, Rubén Darío, que un año antes ya había manifestado su indignación ante la pérdida de Cuba y Puerto Rico en sus artículos «¡Los yanquis!» y «El triunfo de Calibán»[24], publicaría su cuento *D.Q.*

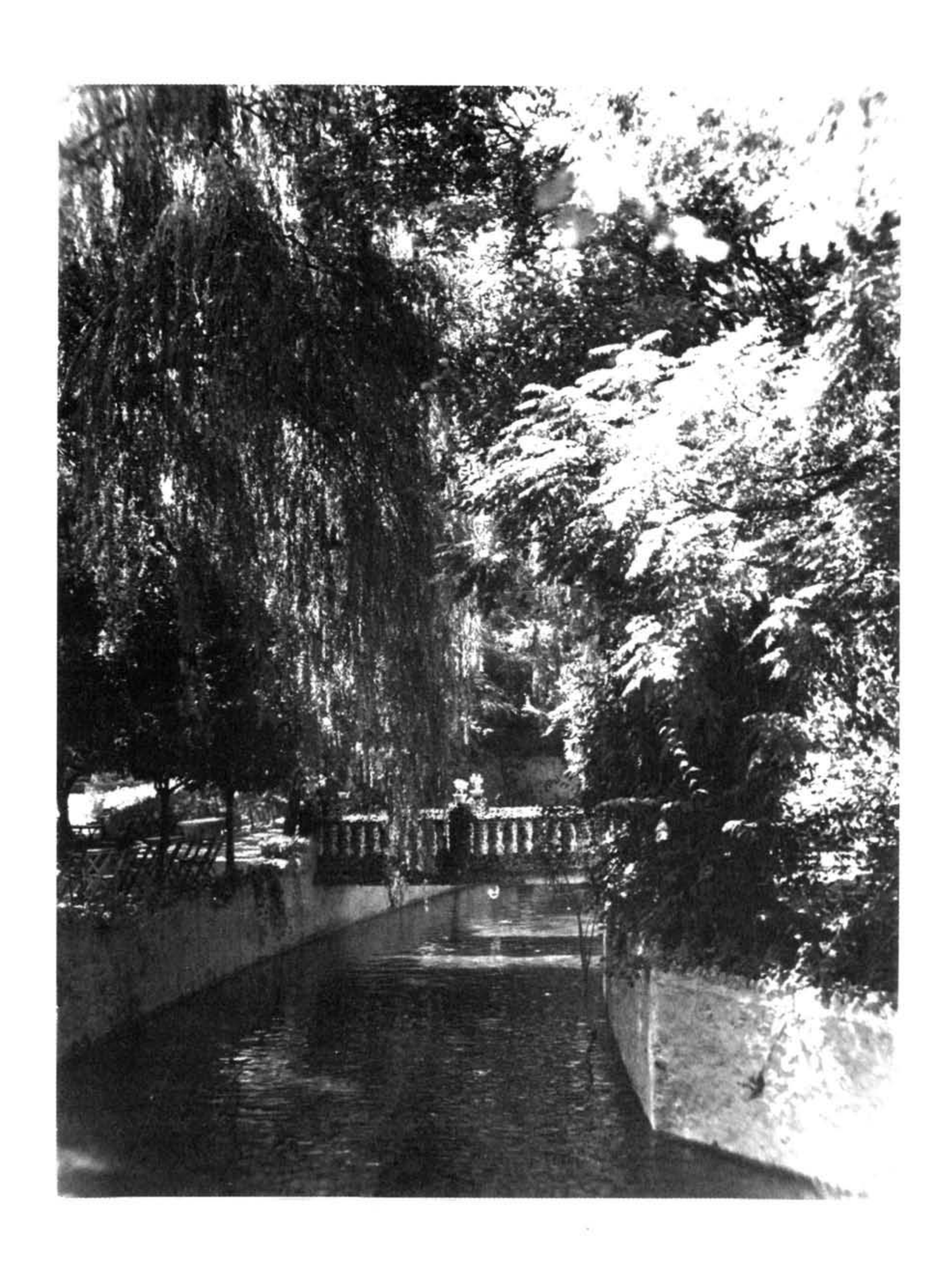
Bajo esas siglas inconfundibles Darío mostraba su simpatía, su amor por los pobres soldados españoles sacrificados en la guerra. D.Q. es el nombre del veterano abanderado de la guarnición, un hombre silencioso y solitario que se inmola precipitándose sobre el abismo cuando la escuadra española es hundida a la salida del puerto santia-

[24] *Apareció en* El Tiempo, *de Buenos Aires, el 20 de mayo del 98. «¡Los yanquis!», en* Don Quijote, *Madrid, 25 de noviembre.*

guero. Nada «quedaba ya... de España en el mundo que ella descubriera», concluye Darío. No deja de ser curioso –dolorosa, paradójicamente curioso–, que el último buque que destruyera la armada yanqui fuera justamente el «Cristóbal Colón», a quien Darío dedicaría una oda en 1901, como si de ese modo se cerrara un ciclo de cuatro siglos de dominio español en América.



La biblioteca de Juan Valera



La Fuente del Río (Cabra)

Una lectura transitiva de César Aira

Manuel Alberca

Tal como ocurre en algunas de sus novelas, todas las notas biográficas de César Aira repiten que nació en Coronel Pringles, un pueblo de la provincia de Buenos Aires donde, según parece, trascurrió también su infancia. Nunca queda claro si toda o parte, pues esas mismas notas señalan, sin precisar más, que desde 1967 vive en la capital. Por lo tanto, entre esta fecha y 1949, año de su nacimiento en Coronel Pringles, se extiende una laguna biográfica que, a mi juicio, se cargaría de sentido si la pudiéramos relacionar con las novelas. No conozco Pringles, apenas Argentina, pero cada vez más, en mi conocimiento limitado de la desmesurada obra de Aira, este pueblo, que espero que exista, aunque tiene todos los atributos literarios para no existir (de hecho, antes de consultar mi enciclopedia, pensaba, lo confieso, que bien podría ser ficticio), Pringles, decía, se me revela como el epicentro de esta obra, algo así como la cifra del enigma desde la que se expande tan singular literatura, y cuyo movimiento el autor dirige desde el observatorio porteño del barrio de Flores. Lo que estoy intentando sugerir en este errático comienzo es que alguna vez tendría que hacer una aproximación biográfica a esta obra que se desarrolla a expensas de la experiencia que la sustenta[1]. Hace unos años, Aira hacía crecer su obra en hiperbólicas y disparatadas ficciones, gracias a la disolución novelesca de su experiencia personal; en la actualidad, tengo la impresión de que está interesado en la búsqueda de su pasado y en una peculiar recuperación de la infancia, así lo atestiguan algunos de sus últimos libros más propiamente autobiográficos, como *Cumpleaños* y *El tilo,* o el ensayo *Las tres fechas*. No le daré más vueltas, pues creo que, para profundizar en su obra, alguna vez tendré que peregrinar a los

[1] *A este propósito, Aira argumenta cómo determinados escritores que admira han sido capaces de fantasear su vida, es decir, de vivir las fantasías antes de escribirlas, ficciones de sí mismos que luego han llevado a sus novelas, y cómo otros han regulado o controlado sus experiencias para evitar escribir lo que no les agradaría leer de sí mismos en sus escritos (*Las tres fechas, *Rosario , Beatriz Viterbo, 2001).*

lugares de esta leyenda. Pero, mientras esta promesa se cumple, no me queda más remedio que seguir especulando sobre el secreto Aira.

Después de verbalizar los deseos, quiero exponer en forma interrogativa el objeto de mi ensayo: ¿Por qué un escritor de la inventiva de Aira recurre a su biografía (y a su persona), si bien modificándola y forzándola, para escribir sus novelas? Y dos preguntas más ligadas a esta primera, ¿qué necesidad impulsa a este escritor a consagrar su vida a la incesante escritura y publicación de relatos? ¿No será que encontró en esta acelerada actividad un soporte con el que apuntalar su vida? Con respecto a la primera pregunta, no parece que el recurso a la propia biografía se deba a falta de inspiración narrativa, de la que en cada relato da pruebas de tener recursos sobrados. Tampoco parece que quiera poner a prueba el género autobiográfico para subvertirlo. O al menos no parece que sea sólo por esto. Con respecto a las otras cuestiones, mi hipótesis presupone que la entrega desaforada a la invención narrativa sería simétrica al propósito de borrar la trama real de la vida y trazar otra en el blanco del papel. Pero, ¿quién sabe...?

Lo que sigue es una apariencia de respuesta a tanta interrogación desafiante, a partir de la lectura de dos novelas, *Cómo me hice monja* (1993) y *La costurera y el viento* (1994)[2], que toman como motivo argumental algunos episodios y circunstancias de la infancia del autor. En este díptico novelístico, Aira no pretende reconstruir su pasado, aspira sólo a rescatar del olvido briznas mínimas, fragmentos del naufragio de la memoria, con los que poder simular el mito fundador de la infancia y reinventarlo desde el presente, es decir, «recuperar aquel viejo yo», como apostilla el narrador al final de *El tilo* (p. 124). Son relatos que hablan, antes que de la memoria del escritor, de la dimensión de su olvido y de la necesidad de olvidar para seguir viviendo. En ayuda de esta lectura acuden los dos libros memorialísticos ya citados, *Cumpleaños* y *El tilo*, que, a pesar de estar trufados de ficción y resultar por tanto ambiguos, nos proporcionan más de una clave biográfica. Ambos libros, en lectura cruzada con las novelas, permiten contemplar la obra de Aira como el resultado de un peculiarísimo espacio autobiográfico, tal como lo concibe Philippe Lejeune en su «pacto autobiográfico»[3].

La infancia es la pampa de la memoria, es decir, del olvido. Sus confines se pierden en el horizonte de las leyendas y en los relatos

[2] Cómo me hice monja. La costurera y el viento, *Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.*
[3] *«L'espace autobiographique»,* Le pacte autobiographique, *París, Seuil, 1975, pp. 41-43.*

legados por los adultos. Y es también el hueco en el que rescribir el pasado, pues, como se puede leer en *El tilo*: «la infancia puede serlo todo, como reflejo o analogía» (p. 10). Para Aira, como para muchos creadores, la infancia es un territorio de promisión, preñado de enigmas, sueños y miedos, cuyas claves hay que desentrañar antes que en los hechos pretéritos, en las imágenes fijas y obsesivas que el adulto convoca en la fábula del presente. En estos relatos de Aira, la infancia, al no poder ser objeto de una indagación realista, adopta la forma de una alegoría del pasado[4]. Los hechos y datos verídicos de la biografía de Aira son sólo el punto de partida, pues enseguida quedan pulverizados por la irrupción de meteoritos inverosímiles («morcillas», diría un madrileño castizo), que desautomatizan la lectura autobiográfico-realista.

Las dos novelas citadas responden además al dispositivo de las autoficciones. De manera resumida diré que una autoficción es, al menos para mí, un relato, presentado como ficción, en el que el autor manifiesta la determinación de ficcionalizar su vida, y en el que, como demostración textual de dicha intención, el narrador/protagonista o alguno de los personajes comparten el mismo nombre propio con el autor o trazan alguna relación identitaria con él. Así pues, una autoficción, aunque es una novela, parece una autobiografía y bien podría ser que lo fuera de verdad, pero también podría ser su simulación, es decir, una pseudoautobiografía o unas memorias ficticias en las que el autor es también personaje. Si la autobiografía canónica promete ser sincera, y muchas veces lo es a su pesar, pues las mentiras y escondites del autobiógrafo acaban mostrándolo de manera inevitable, y la novela es ontológicamente «falsa», las autoficciones de Aira se columpian entre ambos estatutos narrativos. Parecen absurdas e inverosímiles, pues se conforman en un juego para socavar cualquier posibilidad de sentido. El yo del autor queda fragmentado, desplazado al terreno de la fabulación autogrotesca pero, como el payaso que hace bobadas tras la máscara protectora, termina diciendo lo que no quería decir o lo que pretendía ocultar. Por tanto, estos relatos encierran una propuesta en la que se cruzan dos pactos contradictorios que, por su sobrevenida ambigüedad, producen reacciones de vacilación o desconcierto en los lectores[5].

[4] *«Pero bien pensado, todo es alegoría. Una cosa significa otra, hasta el hecho de que, por esas vueltas de la vida, yo haya llegado a ser escritor...» (*El tilo*, p. 35).*

[5] Cfr. *Manuel Alberca, «El pacto ambiguo»,* Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, *1, (1996), Universidad de Barcelona, pp. 9-18 (reproducido en Francisco Rico,* Historia

Aira ha bautizado, no por casualidad evidentemente, a numerosos personajes de sus relatos con su nombre propio. Ha querido, a mi juicio, proyectar en el molde de la ficción unas mutantes personalidades imaginarias, inexistentes fuera del código textual o que no es de recibo buscarlas fuera del texto que, a pesar de su indeterminación, ha dejado abiertas posibles correspondencias porque, sin llegar a identificarse con sus personajes, ni permitirnos a los lectores que lo hagamos, se compromete de alguna manera al darle su nombre a éstos. Algunas novelas parecen concebidas como felices curas literarias de una peculiar terapia, mediante un mecanismo semiinconsciente de invención, en estrecho diálogo con su realidad inmediata, que es tanto como reconocer las virtudes y las limitaciones de su arte. En una entrevista reciente, explicaba así el proceso creativo de sus relatos:

«Mis libros salen de cosas que veo. Incorporo la realidad a la manera de un diario íntimo. Eso me obliga a una especie de artesanía de verosimilización, porque nunca me ha gustado el surrealismo por el surrealismo. Siempre que incorporo algo, por disparatado que sea, busco un giro argumental para que la necesidad recubra el azar»[6].

Juego, cotidianidad, autorreflexión, ensayismo, humor, angustia, fantasía sujeta a la necesidad de la trama, experimentación sin límites, autobiografismo apócrifo, ironía sin piedad que alcanza a todos, en primer lugar a sí mismo, son los rasgos más destacados de la autoficción de César Aira, con la que pretende subvertir los presupuestos básicos de la poética del relato realista. Novelas como *El llanto*, *Las curas milagrosas del doctor Aira*, *Embalse*, *La serpiente*, «El espía», cuento de *La trompeta de mimbre*, *El juego de los mundos*, *El congreso de literatura*, etc., además de las dos citadas arriba, son exponentes de su invención autoficcional. En todas aparece él mismo como protagonista con su nombre o con otro que deforma, evoca o sugiere el suyo. Es el caso del prestigioso escritor inglés, jurado de un premio de novela, Cédar Pringle, de *El volante*. También bajo la forma de un narrador anónimo, que comparte evidentes datos de su identidad con César Aira, como sucede en *Un sueño realizado*. Por todo esto, estoy de acuerdo con Marcelo Damiani, cuando argumenta que el hecho de que el autor se constituya en personaje de novela, con su mismo nombre, no puede

y Crítica de la Literatura Española, Los nuevos nombres (1975-2000), Suplemento 9/1 *(Jordi Gracia ed.), Barcelona, Crítica, 2000, (pp. 425-430).*

[6] *«César Aira/Escritor: prefiero siempre lo nuevo a lo bueno» (entrevista de Raquel Garzón),* El País, *18 de abril de 2004, p. 39.*

pasarse por alto ni considerarse una curiosidad o una rareza sin más, sino la señal de que está construyendo su mito personal en cada entrega de su proliferante escritura[7]. En resumen, no se debería ignorar ni olvidar, que además del feliz e involuntario hallazgo nominal, con su logrado y sugerente acorde etéreo y musical de palíndromo imperfecto (Aira - aria), la homonimia del autor y sus personajes se convierte en un elemento clave de la recepción lectora, como hemos aprendido de Gérard Genette y Philippe Lejeune.

Además, en las novelas citadas, junto al autor, pueden aparecer esporádicamente sus amigos (Arturo Carrera, Daniel Molina), a los que maltrata y ridiculiza, como hace con su madre, con su esposa Liliana o sus dos hijos. Claro que el personaje César Aira, como dice uno de sus damnificados, no sale mejor parado, pues resulta caracterizado (autocaracterizado habría que decir) de manera grotesca, como un miope, fóbico, alto y desgarbado[8]. Unas veces se presenta como un triunfador fatuo, otras como un doctor de curas imposibles, un sodomita impresentable, un/a niño/a peronista, un espía doble que tiene que actuar de manera distinta y simultánea bajo la misma identidad nominal, un marido y padre modélico, un homosexual heterosexual reprimido, cuando no es un escritor pretencioso, escindido entre el aburrimiento intelectual y la promesa de acción excitante[9].

Entonces, ¿cómo interpretar esta identidad nominal de Aira-autor y Aira-personaje? ¿Como novelesca, es decir, como un dispositivo transgresivo del último reducto intocable de la poética realista tal es el distanciamiento nominal del autor y sus criaturas novelescas? ¿O como la promesa autobiográfica de ser veraz? En mi opinión, la identidad nominal (y el autobiografismo aparente que lleva aparejado) es una trasgresión más de las que, como veremos, Aira introduce en sus novelas. El hecho de que César Aira de papel coincida en numerosos rasgos con César Aira extratextual, permite trazar una correspondencia entre ambos y connotar autobiográficamente el relato, aunque su promesa o compromiso se diluya en la inverosimilitud del argumento, para abrirse de manera oblicua a un autobiografismo alegórico. Son fábulas ale-

[7] *«El aire de Aira»,* Lateral, *Barcelona (febrero 2000).*

[8] *Daniel Molina, «El orden de la ilusión»,* Clarín /Cultura, *6 de agosto de 2000.*

[9] *Esta galería de figuras representa otras tantas apariciones de la figura del Monstruo, que hace su presencia de manera tan obsesiva e insistente en los relatos de Aira y estructura los dos de los que me voy a ocupar. Para el tema del Monstruo,* cfr. *el libro de Sandra Contreras (*Las vueltas de César Aira, *Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, pp. 251 y ss.).*

góricas, nacidas de la cotidianidad inmediata del autor, que los elementos disparatados no borran completamente.

Sin embargo, la transparencia del nombre propio se torna paradójicamente opaca, de hecho funciona como un trampa, pues como en una ocasión apuntó Enrique Vila-Matas, «... no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio»[10]. La propia evidencia del nombre propio, la identidad que queda consagrada en el texto novelesco, bloquea la lectura autobiográfica de la novela, al mismo tiempo que le otorga al autor toda la libertad para hablar de sí mismo sin levantar sospechas y sin necesidad de disimulos, pues, bajo la máscara del nombre propio, César Aira queda facultado para ser él mismo, es decir, para representar la legión de yos, que el nombre ata y sujeta, camufla y revela en un juego de apariencias reales y ficticias.

Vayamos por partes y repasemos las novelas que en esta ocasión requieren mi atención. *Cómo me hice monja* adopta la forma de un peculiar y contradictorio relato de infancia, puesto que además de pretender evocar la niñez del narrador, como es habitual en este tipo de narraciones, aspira a recapitular todo, «incluidos los lapsos de sueño» (p. 9). Al cumplir los seis años, César o Cesítar, a veces simplemente Aira, como también llaman al narrador y protagonista de la novela, llega con sus padres a la ciudad de Rosario, procedente de Pringles, «del que no guardo –dice el narrador– memoria alguna» (p. 9). Este comienzo, propio de los relatos de infancia, abre unas expectativas autobiográficas que quedan pronto defraudadas por el desarrollo de la trama[11]. Sin embargo, a pesar de los sucesos inverosímiles, la historia se enmarca siempre en un reconocible contexto argentino de los años cincuenta, en los que el peronismo es uno de los elementos constitutivos de la fábula, como Carmen de Mora reveló[12].

Desmentida cualquier interpretación autobiográfica al uso, parecería que la novela sólo pudiese abordarse como un artefacto experimental contra todos los principios del relato realista, al que en principio daba la impresión de acogerse. Desde este punto de vista, *Cómo me hice monja* se convierte en un cúmulo de trasgresiones antirrealistas;

[10] *«¿Por qué es usted tan posmoderno?»,* El País-Babelia, *14 de septiembre de 2002, p. 24.*

[11] *«Los géneros no tienen más función para el escritor que darle algo concreto que abandonar; nada más práctico y más fácil de abandonar que un género» («Ars narrativa»,* Criterion, *8, Caracas (enero 1994).*

[12] *«Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en* Cómo me hice monja *de César Aira»,* Tinta china. Revista de literatura *(internet).*

alteraciones que provocan o pretenden al menos una confusión radical de las expectativas y hábitos lectores. A saber: el nombre propio del personaje subvierte el principio novelístico de distanciamiento y de no identidad entre autor y narrador; el propio título de la novela es un trampantojo, pues el ambiguo narrador-protagonista, para sí mismo masculino y femenino para los demás, subvierte la incompatibilidad gramatical de los géneros diferentes, y en consecuencia provoca una expectativa de cambio (hacerse monja) que no se cumple. Todo el argumento, en fin, es un puro disparate, bajo la apariencia inicial de un previsible y veraz relato de infancia que enseguida se desvanece. Y para colmo, el narrador de la novela, como sabemos al final, está rigurosamente muerto, lo que, por otra parte, no le ha impedido contarnos la historia de su propia muerte.

A pesar de todas las evidencias, tengo que confesar que considerar esta novelita como un artefacto antirrealista, trasgresor y humorístico, no me ha convencido plenamente, pues, por debajo de su extravagante tratamiento narrativo, intuía una adhesión imaginaria del autor a la historia y a su protagonista[13]. El planteamiento absurdo del relato no deja de interrogar solidaria y necesariamente por el sentido del sinsentido de éste. Al contrario, nos invita, a la vez que nos desanima, a una interpretación, autobiográfica en mi caso. A mi juicio, el sentido del miedo, secreto por vergonzoso, se agazapa en la autoficción de Aira. En apariencia, la transitividad del relato queda anulada en su devenir disparatado. Sin embargo, a pesar de o por esta anulación, el sentido se hace más evidente, cuanto más opaco, más necesario, cuanto más escurridizo. Por incongruente, la historia de la «monja» Aira parece concebida para camuflar o esconder algo deshonroso o vergonzoso, pero del mismo modo que ocurre con los secretos (cuya existencia se hace más patente, cuanto más se tratan de negar), aquí el sentido pugna por revelarse al ocultarse. El ropaje de la ficción ha estetizado de tal modo los elementos de su resolución, que pareciera que su revelación es imposible.

En *Cómo me hice monja*, Aira ha escondido/revelado un hiperbólico pero creíble miedo infantil: un miedo culpable, irracional, el miedo a perder al padre y a perderse, a desaparecer. Los términos a retener aquí son disparate y miedo. Ese miedo impreciso, pero real, resulta fic-

[13] *Manuel Alberca, «La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en* Cómo me hice monja, *de César Aira»,* Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine, *Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, pp. 329-338.*

cionalizado en la novela, de manera grotesca mediante el disparate. El miedo es el *leit-motiv*, la angustia como signo de identidad, como indagación introspectiva quizás pues, como dejó escrito Aira en un iluminador ensayo, somos nuestros miedos o nuestros miedos nos definen mejor que cualquier otro sentimiento o acto[14]. Ahí está quizá la clave para poder engancharnos autobiográficamente a un relato enloquecido. Además, no creo que sea tampoco mera coincidencia la forma en que muere el César Aira de la novela, asfixiado en el tambor del helado, y la confesión de Aira sobre su miedo a la asfixia: «El miedo a la asfixia, que me ha perseguido cada minuto de mi vida...» (*Cumpleaños*, p. 12).

Si *Cómo me hice monja* tiene su punto de partida en el modelo de los relatos de infancia, *La costurera y el viento* se reclama de la poética narrativa de Raymond Roussel, basada sobre todo en las fulguraciones reveladoras que el encuentro azaroso de las imágenes y el roce arbitrario de las palabras desencadenan. No hay en esta ocasión pretensión de subvertir las claves del relato realista, sino de instalarse abiertamente en sus antípodas, pero sin renunciar totalmente a cierto anclaje biográfico en la enunciación, pues el procedimiento surrealista aparece en función argumental y no como adorno. De hecho, el comienzo de la novela escenifica el proceso de invención o mejor de sus dificultades. El narrador, identificable con César Aira, se encuentra en París (así figura también en la fecha que cierra el relato: «París, 5 de julio de 1991») en el trance de escribir una nueva novela, cuyo argumento ha soñado e intenta rememorar en la vigilia con escaso resultado. Sólo conserva el título, se deberá llamar *La costurera y el viento*, pero perdió todo lo demás.

Los fragmentos iniciales, encargados de la verosimilización del relato, son también una reflexión sobre la imposibilidad de recordar o de recuperar el pasado y sobre la fecundidad del olvido. Según Aira, la memoria no importa, lo verdaderamente importante es el olvido, verdadero origen de la vida y de la imaginación creadora. Sólo olvidándonos de lo vivido, podemos continuar viviendo plenamente, abiertos al futuro. En la poética memorialística de Aira, el vacío que abre el olvido se convierte en la matriz fructífera de la vida y de la creación artística: «El olvido es más rico, más libre, más poderoso...» (p. 121). Sin embargo, lo que prevalece en el olvido, lo que nos obsesiona, es la

[14] *«El miedo creador»,* El País-Babelia, *17 de agosto de 2002, p. 16.*

idea de pérdida o desaparición, por más que a veces seamos conscientes de que el olvido es exclusivamente una sensación, pues en realidad no perdimos nada y «creemos olvidado algo que en realidad no pasó» (p. 121).

Bloqueada por la pérdida, la novela en trance de ser escrita corre peligro de irse al garete, incluso el narrador vacila y se contradice: resulta que no está en París sino en Flores, su barrio. De repente, la pérdida de la novela le conduce al recuerdo infantil de otra pérdida, sucedida en Pringles: la desaparición del niño Omar, amigo de César Aira, que es también personaje de la novela con su nombre propio. Este recuerdo va a poner al fin en marcha el relato: «Mi primera experiencia, el primero de esos acontecimientos que dejan huella, fue una desaparición» (p. 125). La desaparición del niño no fue tal, pero su aparente pérdida desencadenó la busca por los padres, con la suma de episodios cada vez más locos, que el relato hiperboliza y encadena de forma surrealista. Por tanto, en el centro de la historia no hay nada, un hueco, pues no existió tal pérdida, como en el centro de la memoria no hay más que olvido. Pero, si paralela y consecuentemente la desaparición pone en marcha la búsqueda, el olvido activa la memoria azarosa e involuntaria de las palabras y hace posible un relato que es ya una alegoría de motivos infinitos, pues en el centro vacío de la infancia, según Aira, «cabe todo como analogía».

La novela gira en torno a la recuperación de un olvido, del suceso infantil que en realidad no tuvo lugar, pero cuya invención permite hacer la alegoría de la infancia. En el centro vacío de la novela, como vacía está la memoria, el relato se reproduce en una cadena de imágenes infinitas, en las que unas arrastran y traen a las otras. Los sucesos cada vez más sorprendentes, disparatados o caprichosos alegorizan el poder del olvido, su fuerza genésica, del mismo modo que la desaparición del niño, y el miedo que ésta provoca en los padres, no es sino una transformación metonímica encadenada de miedos: miedo a salir de la infancia, a ser abandonado por los padres, miedo a separarse de ellos, a salir del pueblo, a quedarse en él, a viajar, temor a huir y la contradictoria atracción a la huida, en fin, pérdidas y desapariciones que no son sino metáforas del miedo más arraigado, el de la muerte. Miedos de los que *El tilo* nos da nuevas pistas para mejor comprenderlos y relacionarlos con el sustrato biográfico[15].

[15] *«Era como si nunca fuera a volver. Los abandonaba como a dos estatuas fúnebres [a los padres]... Huía. Sentía que huía hacia mi propia muerte [...]. Huí, entonces...como huía*

A pesar de los diferentes principios poéticos que alientan a estas dos novelas ambas coinciden en su valor alegórico. De «alegorías reales» podemos calificar a estos relatos, utilizando una expresión del mismo Aira (*El tilo* p. 35), en la medida que tienen su punto de partida en sucesos o datos externos, lo que les confiere un plus de realidad, pero también porque en ellas se llegan a conclusiones que las liberan de su condición de simple artificio disparatado, con el que muchas veces se califican. *La costurera y el viento*, al igual que *Cómo me hice monja*, participa de la misma preocupación o miedos que aquélla. Los miedos infantiles que quedan subrayados en las novelas son una alegoría de todos los miedos.

Hace unos meses Aira publicó en el periódico español *El País* un hermoso artículo, en el que contaba un episodio poco conocido de la vida de Kafka, cuyo contenido vendría en ayuda de la tesis aquí expuesta. Un día el escritor para consolar y acallar el llanto de una niña que había perdido su muñeca utilizó una argucia para remediar la pena de la pequeña. Le dijo: «La muñeca no está perdida, pues me ha escrito una carta que tengo guardada en casa». Así, día tras día y durante semanas, Kafka le leía a la niña la puntual carta que le mandaba su muñeca. Y concluía Aira:

«Uno tiende a sonreír frente al llanto de los niños, porque sus dramas nos parecen menores y fáciles de solucionar. Y hacer el esfuerzo de entrar en las relatividades de su mundo se equivale con el trabajo de entrar al mundo de un artista donde todo es signo. El contrato de una niña con su muñeca es un contrato semiótico, una creación de sentido, sostenida en la tensión del verosímil y la fantasía»[16].

Sabemos que no hay miedo pequeño ni ridículo, pues cualquier terror, por trivial que sea, nos constituye e identifica en lo que somos. Si lo exageramos o lo contamos de manera humorística, es por necesidad, para no tener que justificar lo injustificable, porque somos conscientes de nuestra frágil e inestable seguridad. No en vano, como dice Aira, «el humor es un recurso muy usado por tímidos (y melancóli-

siempre. Pero no fui lejos. Nunca iba lejos, porque nunca salía del barrio [...] Ese territorio lo conocía de memoria, y me bastaba. Sus misterios archiconocidos subyugaban a mi joven alma soñadora» (El tilo, *p. 104). El miedo a desaparecer lleva a otro de los miedos u obsesiones más persistentes en Aira, el del monstruo* (cfr. *cita 10). En* La costurera y el viento, *ambos quedan entrañablemente hermanados, pues, como el narrador apostilla, todos los miedos remiten al miedo fundador de todos los miedos infantiles, el que las madres embarazadas tienen de parir un hijo monstruoso, temor que ellas transfieren a sus hijos (p. 236).*

[16] *«La muñeca viajera»,* Babelia/El País, *8 de mayo de 2004, p. 24.*

cos)»[17]. A través del humor, el sujeto, sin dejar de manifestarse (es verdad que de otro modo y en otro lugar) consigue neutralizar, desviar o disfrazar aquello que teme o le obsesiona. Estas dos novelas son metáforas de miedos infantiles, ancestrales y míticos. Y la compulsión a escribirlos y transmitirlos, por arbitrarios que parezcan, hablan de su carácter necesario, creador y liberador.

Aunque en la entrevista arriba citada Aira dice haberse reconciliado con su condición de escritor, durante mucho tiempo, y de manera particular en *Cumpleaños*, expresó el sentimiento contradictorio que la escritura de novelas le producía: necesidad y fracaso, trabajo y frustración. En este libro, confesaba su pesar por haber sacrificado la vida en el empeño de escribir ficciones con las que disfrazar su incapacidad para vivir. Vecino a este sentimiento de no haber vivido, se encuentra el temor de morir, el miedo a verse sorprendido por la muerte sin realmente haber vivido. Ese miedo es el verdadero motor de la creación, la razón que le fuerza a seguir escribiendo. Los relatos manifiestan su razón paradójica: son efecto del miedo y al tiempo sirven para exorcizarlo. En fin, el arte de contar mentiras, de inventar historias y de ficcionalizar los temores más íntimos, es el camino más recto para decir la verdad sobre uno mismo y el mejor bálsamo para calmarlos. Pero que nadie sepa que tengo miedo[18].

[17] *César Aira,* Edward Lear, *Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 37.*

[18] *Acudo a la autoridad del libro de Sandra Contreras,* pro domo. *Dice Contreras, citando a Nicolás Rosa (*El arte del olvido, *p. 50): «[...] la verdad no puede ser dicha toda, sólo puede decirse a medias y transformada, la verdad sólo se dice indirectamente, y los novelistas son profundos cuando dicen que no lo dicen y cuando dicen la forma de no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen». Y continúa Sandra: «Mucha de esta verdad del simulacro hay en* Cómo me hice monja, *el relato en el que [...] se trata de la indirecta comunicación de una verdad a través de las vueltas del simulacro y la ficción» (*Las vueltas de César Aira, *Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 259).*



La ciudad vieja de Cabra con la Torre de la Asunción al fondo

El Virreinato del Río de la Plata y la Revolución de Mayo

Arnaldo Ignacio Adolfo Miranda

Para el mejor estudio y comprensión de la situación institucional en la que se encontraba el virreinato de Buenos Aires será necesario abrevar en los acontecimientos que sumieron a España en la atonía e inacción, repercutiendo directamente los hechos ocurridos en la metrópoli, en nuestro territorio. Por eso nos referiremos a las corrientes de pensamiento vigentes en aquellos días, la monarquía española, los cabildos revolucionarios, y diversas conspiraciones e intrigas, para llegar a los antecedentes de las juntas de gobierno como ensayos constitucionales culminando con la significación histórica del 25 de mayo de 1810.

Nuevas corrientes ideológicas

Desde el año 1700 el Imperio Español y sus dominios ultramarinos comenzaron a ser regidos y gobernados por los monarcas de la Casa de Borbón. Dicha circunstancia, los grandes cambios operados en la geopolítica internacional a lo largo del siglo XVIII y las nuevas clases sociales que surgían vigorosas en las colonias americanas, motivarían nuevas corrientes ideológicas en el virreinato del Río de la Plata. Ya en 1774 la independencia de las colonias inglesas en el norte de América era inminente. España asistía con sumo interés a la lucha entablada en el nuevo mundo, pues ésta debilitaba a su antiguo enemigo –Inglaterra– a la vez que le permitía atender debidamente los asuntos de Indias y resolver sus conflictos de larga data con Portugal respecto de los dominios americanos[1]. Esto último fue lo que verificó en 1776 –año de la independencia norteamericana–, al enviar la gran expedición militar

[1] *Caillet-Bois, Ricardo R.; «La revolución de las colonias inglesas de la América del Norte» en* Historia de la Nación Argentina, *dirigida por Ricardo Levene. Vol. V, 1° sección. Ed. Academia Nacional de la Historia, (en adelante A.H.N.) Buenos Aires, 1939, p. 158 y ss.*

al mando de don Pedro de Cevallos y crear el Virreinato del Río de la Plata. La decisión del gobierno español de brindar apoyo a los insurrectos norteamericanos resultaría un auténtico «boomerang» en el sentido que constituyó un factor más en la preparación de los hispanoamericanos para la lucha por su emancipación[2].

Otras corrientes ideológicas procedían de la Francia revolucionaria constituyendo un flujo democrático y liberal, aunque el mismo se vio atemperado por el absolutismo borbónico y el despotismo ilustrado que a esa altura constituían una tradición en la península y en sus colonias. Mientras tanto, el descontento popular en la América hispana iba en paulatino aumento conforme se acentuaba la división entre criollos y españoles. Los movimientos precursores en América provocaron no pocas insurrecciones contra las arbitrariedades y la mala administración de los funcionarios residentes. Aunque en principio estas rebeliones pretendían conseguir la modificación de ciertas ordenanzas o reales cédulas, con el correr del tiempo fueron concibiendo un fin separatista[3]. Por su parte, los hombres que integraron la llamada «generación de Mayo», poseedores de una sólida formación cultural, social y filosófica que obtuvieron en claustros como Lima, Córdoba o Chuquisaca, fueron irradiando sus ideas unidas a los valores propios de nuestra tierra. Todo esto provocó el nacimiento de un nuevo orden sociocultural[4].

La monarquía española y su decadencia

Con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón acaecido en 1469 se sentaron las bases para la unidad de España. La política de estos dos gobernantes y sus reformas permitieron llevar a cabo con solvencia la etapa final de la reconquista (1492) y a Castilla tomar la delantera con respecto a Portugal en la expansión ultramarina[5].

[2] *Romero Carranza, Arturo; Rodríguez Varela, Alberto y Ventura, Eduardo:* Historia Política y Constitucional Argentina (1776-1989). *Ed. Círculo Militar, Buenos Aires,1992, pp. 8 y 9.*

[3] *López Rosas, José Rafael;* Historia Constitucional Argentina. *Ed. Astrea, Buenos Aires, 1970, p. 75.*

[4] *Miranda, Arnaldo Ignacio Adolfo;* Bibliotecas Públicas Municipales de la Ciudad de Buenos Aires; una historia con profundo contenido cultural. *Colección Cuadernos de Buenos Aires LXII. Ed. M.C.B.A., 1996, p. 11.*

[5] *Payne, Stanley G.;* La España Imperial. *Ed. Globus, Madrid, 1994, p. 12.*

Hacia 1517, con la llegada al trono de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico se consolidó un vasto imperio,[6] que unido a sus dominios americanos elevó a España al rango de primera potencia mundial, posición que mantendría durante todo el siglo XVI. Ocurrida la muerte del Emperador en 1556, le sucedió su hijo Felipe II quien representó la completa hispanización de la dinastía. Durante su época no se impuso coto alguno a las prerrogativas reales y las exacciones fiscales fueron en aumento, especialmente para las colonias americanas.[7]

Felipe III, quien reinó entre 1598 y 1621 no fue capaz de continuar la política dinámica de su padre mas sí sumió al imperio en una lucha absurda para recuperar todo el territorio de los Países Bajos cuyo resultado fue la bancarrota de 1607.[8] Mientras tanto, los vastos dominios americanos continuaron subsidiando al quebrado imperio. El oro del Perú, las minas de Potosí, la mita y el yanaconazgo se fueron convirtiendo en los recursos preferidos de los nobles y burócratas de turno en la metrópoli.

Los siguientes soberanos de la Casa de Austria continuaron y agravaron incluso estos problemas, los que unidos a una administración engorrosa y con superposición de funciones no tardaron en causar caos, desorden y olvido postrante en las colonias. Así pasaron por el trono Felipe IV y Carlos II, este último débil y enfermo por ser el resultado degenerado de matrimonios endogámicos en la familia de los Habsburgo españoles durante cinco generaciones[9]. Fallecido el desdichado monarca en 1700 y sin dejar sucesión, el trono fue heredado por uno de sus sobrinos nietos descendiente de la Casa de Borbón, quien lo asumió como Felipe V.

La dinastía borbónica trajo consigo importantes reformas gubernamentales cuyo producto en el mediano plazo fue una moderada reactivación. La administración general fue saneada y en el aspecto político se intentó implantar unidad de mando en el monarca, quien tenía poderes casi absolutos.[10] En el aspecto económico la supresión del sistema

[6] *Carlos de Habsburgo, hijo de Felipe «el Hermoso» y Juana «la Loca» era nieto por línea paterna del Emperador Maximiliano I y de la Duquesa María de Borgoña, mientras que por línea materna descendía de los Reyes Católicos. Esta circunstancia lo convirtió en el soberano más poderoso y respetado de su época.*

[7] *Payne, Stanley; «La España......»,* op. cit., *p. 21.*

[8] *Ibídem, p. 107.*

[9] *Figueroa y Melgar, Alfonso; «La casa de Austria en España» en* Genealogía N° 20. *Ed. Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas, Buenos Aires, 1982, p. 71.*

[10] *Miranda, Arnaldo Ignacio Adolfo;* El Virreinato del Río de la Plata y su Capital Buenos Aires *(en prensa).*

de flotas y galeones, la implantación del reglamento de «libre internación» y más hacia finales del siglo XVIII la creación del Consulado de Comercio en Buenos Aires trajeron prosperidad. Con la erección del Virreinato del Río de la Plata (1776), las victorias militares de don Pedro de Cevallos y los aciertos culturales, edilicios y sociales de sus sucesores al frente del lato territorio, la población en general vio con optimismo cómo se dejaba atrás el atraso del siglo anterior.[11]

Pese a todo lo expuesto los reyes que siguieron a Felipe V no fueron precisamente ejemplos de virtud. El abúlico Fernando VI (1746-1759), el brillante pero absolutista Carlos III (1759-1788), autor de la real orden que expulsó a los padres jesuitas de todos los dominios hispanos en América en 1767, más las tribulaciones de Carlos IV y sus disputas con su hijo y heredero al trono (luego Fernando VII), terminaron por subsumir a la península en 1808 y la autonomía posterior de sus colonias.

Las invasiones inglesas y los cabildos revolucionarios

Cuando el 27 de junio de 1806 Buenos Aires cayó en manos de la Corona Británica –luego de la retirada del virrey Sobremonte a Córdoba–, la población sobrecogida en sus ánimos debió contemplar cómo los altos funcionarios civiles y eclesiásticos eran obligados a prestar juramento de fidelidad al Rey Jorge III convirtiéndose así nuestra ciudad en «Capital de las Colonias Inglesas del Río de la Plata». Aunque algunos como Manuel Belgrano, a la sazón secretario del Consulado, pudieron eludir el humillante compromiso aduciendo motivos de salud,[12] la indignación popular iba en aumento.

Ocurrida la gloriosa jornada de la reconquista el 12 de agosto de 1806 encabezada por Santiago de Liniers, dos días más tarde se decidió convocar a un cabildo abierto ante el vacío de poder y convencidos los vecinos principales de que sólo la iniciativa local podría resguardar a la capital virreinal contra un nuevo ataque inglés[13]. En dicho cabildo abierto tomaron parte un centenar de invitados quienes decidieron sus-

[11] *Ibídem.*

[12] *Belgrano, Manuel;* Autobiografía y otras páginas. *Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 29.*

[13] *Halperin-Donghi, Tulio; «Militarización revolucionaria de Buenos Aires» en* El ocaso del orden colonial en América. *Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1978, p. 130.*

pender en sus funciones a don Rafael de Sobremonte delegando el mando militar en Liniers , mientras que las cuestiones administrativas fueron resueltas por la Real Audiencia.[14]

Con la caída de Montevideo a principios de 1807, lugar a donde se había trasladado el virrey suspendido, los criollos de Buenos Aires coincidieron en que el pueblo mismo tenía autoridad para decidir quien lo mandase ante lo que consideraban un acto cobarde y traidor de Sobremonte, *quien –según ellos– no había intentado ninguna acción de envergadura* para impedir aquel hecho.[15]Convocado un nuevo cabildo abierto el 10 de febrero de 1807, los oidores , regidores e importantes vecinos decidieron la destitución del virrey en todos sus cargos.[16] De esta forma, el Cabildo de Buenos Aires, originado como todos sus pares en los consejos municipales de la España medieval, asumió un rol preponderante en el proceso de autonomía que ya se vislumbraba en Sudamérica.

España en 1808

El rey Carlos IV había contraído matrimonio con doña Luisa María Teresa de Parma y Borbón, procreando doce hijos. El noveno de ellos, llamado Fernando, Príncipe de Asturias, se convertiría en 1808 en protagonista de uno de los hechos más vergonzosos de la historia de la península ibérica que tuvo directa repercusión en nuestras tierras y que brevemente describiremos.[17] Desde joven el Príncipe Fernando, quien había crecido en medio del miedo y la desconfianza, cultivó una creciente enemistad con sus progenitores. Uno de los episodios de este distanciamiento dio lugar al llamado «proceso de El Escorial», un embrollo palaciego que puso al descubierto la triste personalidad del heredero del trono quien mantenía correspondencia con Napoleón I, comentándole asuntos domésticos. Luego de varios vaivenes verbales, una vez descubierto el asunto, Fernando obtuvo el perdón real el 5 de noviembre de 1807[18].

[14] *Sáenz Quesada, María;* La Argentina, historia del país y de su gente. *Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2000, pp. 191 y 192.*

[15] *Romero Carranza, Rodríguez Varela y Ventura;* Historia Política....., *op. cit., p. 36.*

[16] *Miranda, Arnaldo ;* El virreinato......., *op. cit.*

[17] *Izquierdo Hernández, Manuel;* Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII, *p. 132.*

[18] *Fugier, André; «La era napoleónica y la guerra de la independencia española» en* Historia de la Nación Argentina. *Ed. A.N.H. (dirigida por Ricardo Levene),Bs. As., 1961, tomo V, parte 1°, p. 48.*

Mientras tanto, algunos días más tarde –el 22 de diciembre– fue suscripto el Tratado de Fontainebleau por el cual España permitía a los franceses pasar a través de su territorio con el pretexto de invadir Portugal. Logrado su objetivo las tropas imperiales no abandonaron la península.[19] El pueblo español creyó que su rey los había traicionado y pensó que con la asunción anticipada de Fernando los franceses se retirarían de su territorio. El 18 de marzo de 1808 el pueblo se amotinó en la ciudad de Aranjuez, tomó prisionero al primer ministro Manuel de Godoy y presionó en la práctica a Carlos IV para que abdicase en favor de su hijo, lo cual formalizó un día después en un decreto firmado sin protocolo alguno.[20] El Rey Don Carlos en su real decisión adujo que motivos de salud lo obligaban a renunciar al trono al expresar «........como los achaque deque adolesco no me permiten soportar por mas tiempo el grabe peso del gobierno demis Reynos.......» «.......he determinado despues dela mas seria deliberas-abdicar mi corona en mi heredero y mi muy caro hijo el Principe de Asturias.......» (sic)[21]. El texto de la abdicación fue conocido en Buenos Aires el 30 de julio de 1808 mediante bando mandado publicar por Liniers y Bremond. Acotaremos que al ser libre y espontánea la abdicación, desde el punto de vista jurídico ésta era válida dentro del derecho castellano.

Acto seguido se produjo una hábil e inusitada intervención de Napoleón Bonaparte quien aprovechó la ocasión para reunir a toda la familia real en la localidad pirenaica de Bayona donde por medio de ardides y sofismas logró que Fernando VII devolviese la corona a su padre, quien la cedió al Emperador galo y éste, a su vez, la puso en manos de su hermano José Bonaparte.[22] Pese a que los más altos estamentos gubernamentales acataron esta farsa, la pueblada llevada a cabo en Madrid el 2 de mayo de 1808 dio lugar a la formación de organismos de gobierno que se opusieron al pretendido Rey José I.

Juntas de Gobierno en la Península

A la luz del derecho público tradicional vigente en la época, las abdicaciones de Fernando VII y las cesiones de Carlos IV eran nulas e

[19] *Miranda, Arnaldo; «El virreinato........»,* op. cit.

[20] *Martire, Eduardo;* 1808. *Ed. Instituto de Historia del Derecho, Buenos Aires, 2001, p. 244.*

[21] *Archivo General de la Nación Argentina (en adelante A.G.N.), sala IX, 8-10-8, Bandos, fs. 334 – 336.*

[22] *Sáenz Quesada, María;* La Argentina......, op. cit., *p. 199.*

insanables dado que las leyes de Partidas establecían el carácter inalienable del reino. Más aún, conforme a las normas legales el pacto de vasallaje existente entre el monarca y su pueblo, por su carácter vinculante y de reciprocidad, impedía al rey tomar decisiones inconsultas respecto de la institución monárquica arrogándose derechos pertenecientes a la totalidad de la dinastía reinante y en definitiva al pueblo.[23]

Todos los antecedentes relacionados motivaron la formación de cuerpos colegiados titulados «Juntas», para ejercer el legítimo gobierno en nombre del soberano encarcelado. Es así que habiendo cedido Don Carlos de Borbón sus derechos al trono de España y de las Indias e igualmente renunciado los suyos los Infantes Don Antonio, Don Carlos y Don Francisco de Borbón a cambio de rentas y honores[24] y ante la atonía del Consejo de Castilla, el pueblo de España reasumió su autoridad a través de la que dio en llamarse la «Junta Central Suprema y Gubernativa de los Reynos de España e Indias», constituida en Aranjuez el 25 de septiembre de 1808. La importantísima institución creada estuvo presidida por el anciano pero experto don José de Molina y Redondo, conde de Floridablanca (ex primer ministro de Carlos III) y estaba integrada por dos diputados de cada junta provincial.[25] El antecedente más remoto de estas «Juntas de Gobierno», lo encontraremos en la ley tercera, título decimoquinto de la partida segunda, donde se estipulaba el procedimiento a seguir para elegir tutores del rey niño si su padre antes de morir no hubiese dispuesto medida alguna en tal sentido.[26]

La conspiración de Álzaga

La creciente enemistad existente entre el alcalde de primer voto Martín de Álzaga y el virrey Liniers llegó a su cenit el 1° de enero de

[23] *García Gallo, Alfonso; «Aspectos jurídicos en la guerra de la independencia» en* Estudios de la guerra de la Independencia Española. *Ed. Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1965, tomo II, p. 96 y ss.*

[24] *Tratado entre el Rey-Príncipe Fernando VII y el Emperador Napoleón I, citado por Pigretti, Domingo Antonio;* Juntas de Gobierno en España durante la invasión napoleónica. *Cooperadora de Derecho y Ciencias Sociales, Buenos Aires, 1972, p. 74.*

[25] *A.G.N., sala IX, 8-10-8, Bandos, fs. 359-360. Confrontar con Archivo General de Indias (en adelante A.G.I.), sección 10°, ministerio de ultramar, legajo 742.*

[26] *De la Reguera Valdelomar, Juan;* Extracto de las Siete Partidas. *Ed. Imprenta del Estado, Barcelona, 1847, p. 223.*

1809. Álzaga era un poderoso comerciante monopolista, líder del «partido republicano hispanista», que despreciaba a los criollos y mantenía desde 1807 un conflicto de intereses comerciales con el virrey debido a unos permisos sobre depósitos de mercaderías disponibles en Montevideo.[27] Aliado con el gobernador de la Banda Oriental Francisco Javier de Elío, urdieron un plan para desacreditar al francés Santiago de Liniers y Bremond ante la invasión de la península por el Emperador de los franceses. Sus denuncias llegaron hasta la Junta Central Gubernativa. Ante tales acusaciones cruzadas, Liniers destituyó a de Elío, quien convocó a cabildo abierto formando un gobierno autónomo con exclusiva participación de españoles.[28]

En este estado de cosas el Cabildo de Buenos Aires, dominado por Álzaga, dirigiose a la Real Audiencia, cuerpo que el 15 de octubre de 1808 rechazó las acusaciones contra Liniers calificándolas de tendenciosas e injustas y ratificando su decisión de disolver la Junta de Montevideo. La insurrección debió estallar dos días más tarde pero fue abortada por los criollos quienes pusieron de sobreaviso al virrey.[29]

El 1° de enero, día en que anualmente se renovaba a los cabildantes se escuchó tañer con insistencia la campana del cabildo mientras un número considerable de personas reclamaba; ¡Queremos Junta! ¡Abajo el francés Liniers! ¡Viva el cabildo![30] Álzaga y los suyos casi lograron su objetivo pero el decidido apoyo brindado por los altos oficiales de las milicias criollas dio por tierra cualquier intento. En efecto, la oportuna intervención de Cornelio de Saavedra, Gerardo Esteve y Llac, Florencio Terrada y Francisco Pizarro entre otros, logró calmar los ánimos.[31] Los cabecillas fueron desterrados al presidio de Carmen de Patagones en Río Negro, aunque luego de rescatados siguieron conspirando desde Montevideo, logrando finalmente eco en la península a sus cargos contra Liniers. El 11 de febrero de 1809 la Junta Central, trasladada a Sevilla, dispuso su reemplazo por el teniente general de la Real Armada Baltasar Hidalgo de Cisneros y La Torre.[32]

[27] *Sáenz Quesada, María;* La Argentina......, op. cit., *p. 203.*

[28] *Segreti, Carlos;* «Un caos de intrigas en el Río de la Plata (1808-1812). *Ed. A.N.H., Bs. As., 1997, p. 72.*

[29] *Levene, Ricardo; «Asonada del 1° de enero de 1809» en* Historia de la Nación Argentina *(dirigida por R. Levene) .Ed. A.N.H., Buenos Aires, 1939, tomo V, p. 679.*

[30] *Lozier Almazán, Bernardo;* Martín de Álzaga. Historia de una trágica ambición. *Ed. Ciudad Argentina, Buenos Aires, 1998, pp. 154 y 155.*

[31] *Levene, Ricardo;* Asonada del 1° de enero......., op. cit., *p. 688.*

[32] *Romero Carranza, Rodríguez Varela y Ventura;* Historia política......., op. cit., *p. 38.*

La Infanta Carlota Joaquina

Paralelamente a los acontecimientos antes detallados, tuvo lugar en Buenos Aires una intriga de ribetes insospechados. Al llegar la corte portuguesa al Brasil, la princesa Carlota Joaquina de Borbón, hija de Carlos IV y esposa del regente portugués João VI, llegó a autoproclamarse regente de España y de las Indias a la luz de los acontecimientos que se suscitaban. Su ambición desmedida la llevó a pensar que podía reinar con poderes absolutos desde Buenos Aires.

Para los criollos promonárquicos la infanta representaba el riesgo menor para alcanzar sus objetivos independentistas, dado que con el protectorado británico todo hubiese quedado supeditado a la política europea, mientras que el partido alzaguista era democrático y pretendía la formación de una junta como las de España.[33] El grupo carlotista, cuyos principales exponentes eran Manuel Belgrano, Hipólito Vieytes, Nicolás Rodríguez Peña y Juan Martín de Pueyrredón mantuvo nutrida correspondencia con la princesa quien al comprobar que sólo era una pieza de ajedrez político, denunció los nombres de los patriotas que pretendían entronizarla.[34]

Se prepara la revolución

Cisneros llegaba a un Buenos Aires ardiente, dividido y donde hallaba férrea oposición entre los grupos separatistas. En España la ofensiva francesa hacía peligrar la existencia de la Junta Central Gubernativa, mientras el caraqueño Francisco de Miranda radicado en Londres, seguía con atención las alternativas[35]. Con fecha 31 de enero de 1810 Sevilla cayó en manos de los franceses y como consecuencia la Junta Central fue disuelta y sus miembros apresados en Jerez de la Frontera. Dos días antes el organismo gubernativo había delegado sus poderes en un Consejo Supremo de Regencia que se hallaba acorralado en la isla de León. España como estado soberano había desaparecido[36].

[33] *Sáenz Quesada, María;* La Argentina......, op. cit., *p. 202.*
[34] *Romero Carranza, Rodríguez Varela y Ventura;* Historia política......, op. cit., *p. 38.*
[35] *Lucena Giraldo, Manuel;* Francisco de Miranda, el precursor de la independencia de Venezuela. *Ed. Anaya, Madrid, 1988, p. 99.*
[36] *López Rosas, José R.;* Historia constitucional......., op. cit., *p. 92.*

El 22 de marzo zarpó de Gibraltar la fragata «John Parish», trayendo las malas nuevas y anclando en el puerto de Montevideo el 13 de mayo de 1810. Ante las alarmantes noticias el gobernador de la Banda Oriental decidió incautar las gacetas, aislar el buque y enviar una comunicación reservada al virrey. El día 18 Cisneros recomendó al gobernador que dejase desembarcar a la tripulación de la fragata así como sus efectos siempre y cuando guardasen una «conducta circunspecta».

Aquel mismo día el virrey lanzó una proclama «a los leales y generosos pueblos de su Virreynato» donde expresaba que «...provincias enteras, pueblos numerosos y ejércitos que cada día se levantan de entre sus mismas ruinas, sostienen cada vez con mejor empeño la causa de nuestro adorado Soberano señor Don Fernando VII...» agregando que «...no tomará esta Superioridad determinación alguna que no sea previamente acordada en unión con todas las Representaciones de esta Capital, a que posteriormente se reúnan las de todas sus Provincias dependientes, entretanto, que de acuerdo con las demás del Virreynato se establezca una representación de la Soberanía del señor Don Fernando VII.»[37]

Al conocerse los acontecimientos y la proclama, los criollos estimaron que había llegado la hora de actuar. En casa de Juan José Viamonte se resolvió autorizar a Saavedra y Belgrano para que se entrevistasen con el alcalde de primer voto Juan José Lezica, mientras Juan José Castelli haría lo propio con el síndico procurador general del cabildo Julián de Leiva. El motivo de estas reuniones era acelerar la convocatoria a un cabildo abierto.

Al día siguiente (20 de mayo), fue anoticiado de los petitorios el virrey Cisneros quien convocó a los jefes militares para detener la insurrección que se avecinaba, pero Saavedra le replicó que «el que a V.E. dio autoridad (la Junta Central) para mandarnos ya no existe. Por consiguiente, tampoco V.E. la tiene ya, así es que no cuente con las fuerzas de mi mando para sostenerle en ella».[38] En este estado de cosas, Cisneros se vio forzado a aceptar la convocatoria que dada la agitación creciente en las calles se fijó para el día 22 a las nueve de la mañana.[39]

[38] *Ibídem, p. 93.*

[38] *Saavedra, Cornelio; «Memoria autógrafa» en* Los sucesos de Mayo contados por sus autores, *Bs. As.,1928, p. 62.*

[39] *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buens Aires. Ed. A.G.N., Bs. As., 1927, serie IV, tomo IV.*

El debate del cabildo abierto

Pese a que mucho se ha dicho en referencia a la asamblea popular llevada a cabo el 22 de mayo de 1810, estamos en condiciones de afirmar que la convocatoria, lejos de ser popular, fue selectiva dado que sobre una población de cuarenta mil habitantes se cursaron cuatrocientas cincuenta esquelas. De los convocados concurrieron doscientos cincuenta y uno emitiendo su voto doscientos veinticuatro de los presentes. Analizaremos brevemente las principales posturas sustentadas luego del discurso de apertura.[40]

El obispo Benito de Lué y Riega manifestó una postura claramente favorable al derecho y soberanía de España sobre estas tierras, causando indignación entre los patriotas. Sostuvo Lué que «mientras exista en España un pedazo de tierra mandado por españoles; ese pedazo de tierra debe mandar a las Américas».[41] En contraposición, el doctor Juan José Castelli argumentó que habiéndose producido una revolución en la metrópoli ésta constituyó un gobierno *mero jure et facta* en la Junta Suprema y habiendo ésta caducado –y con ella las autoridades emanadas de su seno–, el pueblo debía asumir la soberanía del monarca e instituir un nuevo gobierno en su nombre y representación.[42] Castelli propugnaba una tesis pactista sostenida por los pensadores neoescolásticos como Francisco Suárez, la cual preceptuaba que el poder –de origen divino– era confiado al pueblo y éste a través de un pacto lo delegaba en el monarca. Habiendo cesado este último la soberanía se retrovertía a su legítimo titular, el pueblo.

Conforme pasaban las horas y los ánimos se caldeaban hizo uso de la palabra el fiscal de la Real Audiencia Pretorial, doctor Manuel Genaro de Villota, quien basó su sólida tesis en el derecho de representación que Buenos Aires –según él– no tenía expresando que «el (pueblo) de Buenos Aires no tiene por sí solo derecho alguno a decidir sobre la legitimidad del gobierno de Regencia, sino en unión con toda la representación nacional y mucho menos a elegirse un Gobierno Soberano».[43] Pese a la innegable contundencia de sus afirmaciones fue

[40] *López Rosas, José R.;* Historia constitucional......, op. cit., *p. 97.*

[41] *López, Vicente Fidel;* Historia de la República Argentina, *Buenos Aires, 1883, tomo II, p. 30.*

[42] *Levene, Ricardo; «Los sucesos de Mayo» en* Historia de la Nación Argentina. *Ed. A.N.H., Buenos Aires, 1939, tomo V, capítulo 1°, p. 29.*

[43] *Trusso, Francisco Eduardo;* Derecho Histórico Argentino. *Ed. Cooperadora de Derecho y Ciencias Sociales, Buenos Aires, 1975, texto IV, pp. 30 y 31.*

refutado con solvencia por el doctor Juan José Paso quien expuso que «Buenos Aires no sólo es la Capital del Virreynato, la hermana mayor de las demás provincias, sino que, por su puerto y por su río, es la que queda al alcance de los enemigos y de los riesgos que pueden venirle desde afuera» y allí marcando un punto de inflexión, desarrolló la doctrina del «negotiorum gestor» o «gestión de negocios». La misma establece que con el propósito de beneficiar al ausente (las provincias interiores), sus hermanos o parientes más cercanos pueden por principio jurídico y por derecho propio asumir la gestión del asunto, sin perjuicio de someterse luego a la aprobación de aquél, bien sean terceros, condóminos o socios.[44]

Pasada la medianoche el cabildo resolvió dar por concluidas las deliberaciones para pasar al escrutinio de votos al día siguiente (23 de mayo). Hechos los cómputos se estableció que el Exmo. Señor Virrey debía cesar en el mando, recayendo el mismo en el Exmo. Cabildo hasta que este cuerpo designase una junta que se encargase del mando, para luego convocar a los diputados de las provincias interiores y establecer la forma de gobierno pertinente.

Las dos juntas de mayo

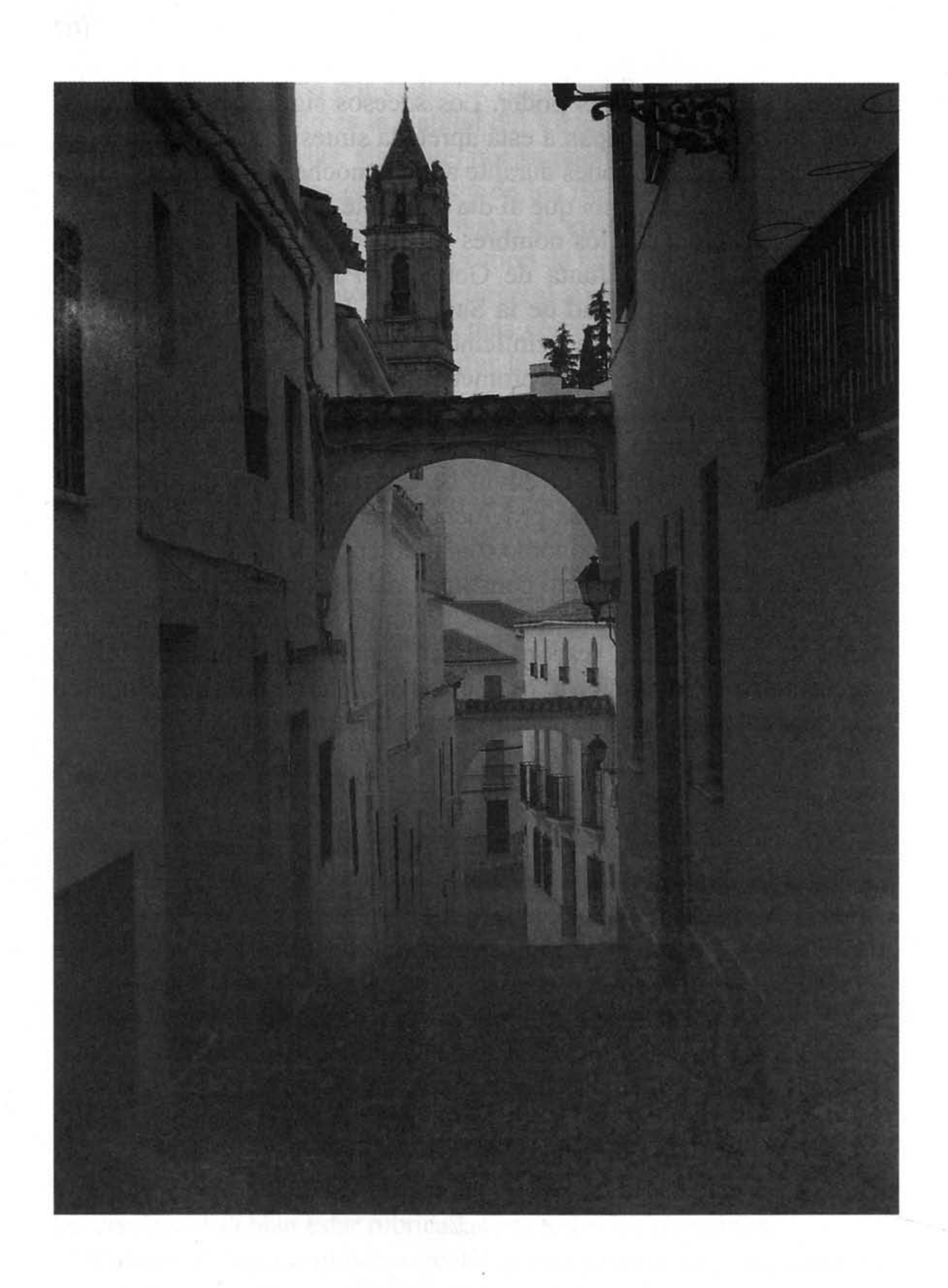
El día 24 los cabildantes cumplieron su cometido aunque con defectos de fondo en cuanto a lo establecido en el sufragio que viciaron de nulidad insanable dicha corporación o junta. En efecto los miembros del cabildo gobernador acordaron que continuara «en el mando el Exmo. Señor Virrey Don Baltassar Hidalgo de Cisneros asociado de los señores el doctor Don Juan Nepomuceno de Solá, Cura Rector de la Parroquia Nuestra Señora de Montserrat de esta Ciudad, el Doctor Don Juan José Castelli, Abogado de esta Real Audiencia Pretorial, Don Cornelio de Saavedra, Comandante del Cuerpo de Patricios y Don José Santos de Incháurregui de este Vecindario y Comercio».[45] Este cuerpo sería presidido por el virrey quien conservaba su tratamiento y privilegios, si bien es cierto que las decisiones debían estar rubricadas por todos los miembros.

Cuando el órgano gubernamental prestó juramento y fue conocido por el pueblo, éste se rebeló contra su heteróclita constitución que

[44] *Ibídem.*

[45] *Leiva, Alberto David (recopilación y prólogo);* Fuentes para el estudio de la historia institucional argentina. *Eudeba, Buenos Aires, 1982, pp. 3, 4 y 5.*

mantenía a Cisneros en el poder. Los sucesos siguientes son ampliamente conocidos y escapan a esta apretada síntesis. Sólo diremos que luego de distintas reuniones durante aquella noche, los patriotas redactaron la «Representación» que al día siguiente llevaron ante el cabildo donde se mencionaban los nombres de quienes habrían de integrar la denominada «Primera Junta de Gobierno Patrio», así «En la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de la Santísima Trinidad puerto de Santa María de Buenos Ayres a veinticinco de Mayo de Mil Ochocientos Diez», juraban sus miembros prometiendo «conservar la integridad de esta parte de los Dominios de América a Nuestro Amado Soberano el Señor Don Fernando Séptimo y sus legítimos sucesores».[46] En el mismo acta se establecía el envío de una expedición de quinientos hombres para auxiliar a las provincias interiores. La Junta de Mayo consagró un gobierno autónomo tomando como base algunas normas establecidas en el reglamento constitucional del día anterior y estableciendo principios republicanos –autonomía del poder judicial en manos de la audiencia, responsabilidad y publicidad de sus actos– y representativos –invitación a los pueblos del interior para que eligiesen sus representantes, los que concurrirían a la capital.



La Cuesta de San Juan (Cabra)

CALLEJERO

FANO
TEATRO DELLA FORTUNA

Lunedì 18 Dicembre 1905 alle ore 8 e mezzo

SPINA
col suo Reale Cinematografo Gigante

Amministrazione: PEGAN

ULTIMA RAPPRESENTAZIONE

Parte Prima

Al monte di pietà
Ballo russo
L'incoronazione a Delhi (a colori)
[illegible]

L'assalto alla Diligenza ovvero Indiani Cow - Boys

Interessante dramma sensazionale

UNA OPERAZIONE CHIRURGICA STRABILIANTE

Parte seconda

LE MILLE ED UNA NOTTE

Spettacolosa Fèerie orientale a colori

Scenario, decorazioni e meccanismi di Melies di Parigi

SVOLGIMENTO DEI QUADRI:

1. Una udienza presso il Radjah.
2. Il principe sorrise chiede in moglie la principessa Indigo.
3. La camera del principe.
4. Il mago Khalafar e la spada incantata.
5. Il tempio di Siva. La cerimonia buddistica. Le vestali.
6. Il miracolo di Siva.
7. I batellanti del fiume sacro.
8. Il nano bleu.
9. Le rive del fiume sacro.
10. La gondola del nano bleu.
11. Corteggio del sommo Sacerdote e dei guardiani della foresta magica.
12. La foresta magica (decorazione straordinaria e trasformazioni continue).
13. L'entrata delle caverne meravigliose — La fata dell'oro.
14. Discesa nella grotta di cristallo
15. La grotta di cristallo.
16. I geni del fuoco, guardiani del tesoro.
17. I folletti del fuoco.
18. Gli spettri. Combattimento fantomatico.
19. Le casse miracolose.
20. Il drago fantastico ed i rospi.
21. I mostri di pietra.
22. Le foglie meravigliose di loto.
23. Le fee sotterranee.
24. La fontana di fuoco.
25. Il tempio d'oro.
26. Il palazzo delle Mille ed una notte.
27. La fata dell'oro e la cassa forte della fèerie.
28. La conquista del tesoro.
29. Grandioso sfilata delle ricchezze.
30. Ritorno al palazzo del Radjah e sponsalizio del principe.

N. B. La proiezione di questa fèerie dura ininterrotta per 30 minuti circa.

Parte terza ed ultima

La presa di Roma XX Settembre 1870

RICOSTRUZIONE STORICA IN 7 PARTI

Svolgimento dei quadri e note storiche

Il parlamentario Generale Carchidio a Ponte Milvio

Decisa l'occupazione di Roma, l'esercito italiano al comando del Maggiore generale Raffaele Cadorna si riunì a Terni donde alle 6 del mattino del [illegible] settembre [illegible] mosse per diverse strade all'occupazione del territorio pontificio.

Il generale Cadorna il 17 settembre pose il quartiere generale alla [illegible]. La sera del 18 settembre inviò agli avamposti, a Ponte Milvio, il generale Carchidio [illegible] per chiedere la resa di Roma [illegible]. Il Carchidio trovò ad attenderlo l'ufficiale di Stato Maggiore pontificio Carlo [illegible] ed il tenente dei dragoni Cesare [illegible] [illegible], bendato, e [illegible] al Ministero delle armi in Piazza della Pilotta.

Dal generale Kanzler - Niente resa!

Il generale Ermanno Kanzler, pro-Ministro delle Armi e capo dell'armata pontificia ricevette il generale Carchidio nel suo gabinetto di lavoro, ma non accettò l'ultimatum presentatogli a nome del Cadorna, [illegible] Niente resa!

Al campo dei bersaglieri - All'armi

[illegible] l'alba del 20 settembre. La brigata Modena, della quale faceva parte il [illegible] bersaglieri, è accampata nella villa [illegible] sulla via Nomentana. [illegible] al grido di « Viva l'Italia! » « Viva Roma! » si slanciano all'assalto della città. Lontano, da S. Lorenzo, già tuonava il cannone.

L'ultima cannonata

La batteria di Villa Albani, comandata dal maggiore Luigi Pelloux, fu quella che aprì la breccia nelle mura di Porta Pia. Il quadro rappresenta uno dei pezzi di artiglieria che sparò l'ultima cannonata, prima che sulla croce della cupola di S. Pietro apparisse la bandiera bianca.

La breccia a Porta Pia - All'assalto

Mentre da Villa Bonaparte e da Villa Albani tuonava il cannone, il [illegible] battaglione bersaglieri, al comando del maggiore Pagliari, si slanciò valorosamente all'assalto della breccia, [illegible] Pagliari venne colpito dal piombo nemico e cadde sotto le mura della città.

Bandiera bianca

Pio IX comprendendo che sarebbe stata cosa vana e [illegible] prolungare la resistenza, diede ordine al generale Kanzler di far issare la bandiera bianca, [illegible] sulla croce della cupola di San Pietro.
Roma era conquistata all'Italia.

Apoteosi Cavour, Vittorio Emanuele II, Garibaldi e Mazzini

Il sogno di Cavour, di Vittorio Emanuele II, di Garibaldi e di Mazzini si è finalmente avverato. La fulgida stella Sabauda irradia il Campidoglio e il Quirinale e l'Italia una, libera ed indipendente, tributa a suoi grandi fattori la palma della vittoria [illegible] del popolo [illegible] data del 20 settembre [illegible] era di prosperità, di pace, di lavoro.

N. B. Per eseguire questa importante cinematografia, si è fatto tesoro dei più minuti particolari storici, [illegible] dei giornali e dalle cronache del tempo. [illegible] dal Prof. [illegible] settembre 1870, ed altri dal vero. Il Ministero della Guerra ha gentilmente concorso a questa cinematografia, accordando soldati, cavalleggeri, artiglieria, uniformi ed armi. Nulla insomma è stato trascurato perchè questa ricostruzione storica riuscisse degna del patriottico soggetto.

In chiusa dello spettacolo

DIECI Mogli per un Marito DIECI

ovvero Sbalorditivi effetti di un avviso in quarta pagina

Il più grande successo comico della stagione

INTERMEZZI MUSICALI

Lo spettacolo dura 2 ore

Prezzi d'ingresso

Platea e Palchi L. 0,60 Militari di bassa forza e piccoli bambini
Posti distinti (oltre l'ingresso) L. 0,60 - Loggione L. 0,25.
Palchi di I. ordine L. 3 - di II. ordine L. 3 - di III. ordine L. 1 L. 0,40.

Società Tip. Coop. — Fano, 1905.

Cuando íbamos al cine en 1905

Ítalo Manzi

En 1905, hace cien años, el cine cumplía diez de edad. La primera exhibición de imágenes en movimiento fotrografiadas y reflejadas en una pantalla, había tenido lugar en París el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien situado en el subsuelo del Grand Café del Boulevard des Capucines. Treinta y tres espectadores habían pagado su entrada para ver la genial invención de los hermanos Louis y Auguste Lumière, 33 apóstoles que llevaron la buena nueva a todo París y luego al mundo entero.

Los propios Lumière enviaron emisarios a prácticamente todos los países del mundo, quienes exhibieron el nuevo invento e iniciaron en sus misterios a fotógrafos locales. Aunque al principio no fuera más que una atracción de feria, se comenzó a hacer cine en todas partes.

Hasta 1904, las «vistas» o «cuadros» seguían dependiendo de las otras formas del espectáculo: las variedades, la ópera, el drama... En 1905, aunque en cierto modo se siguieran utilizando esos puntos de partida, se observaba poco a poco un alejamiento de los mismos. Abundaban los exteriores, los primeros planos y un gran movimiento obtenido con el montaje, una técnica indispensable para el cine pero cuya existencia aún se ignoraba y se realizaba en forma intuitiva.

Además, las vistas ya no se pasaban únicamente en los *stands* de las ferias sino también en locales construidos especialmente, con las comodidades necesarias para los espectadores. Algunos años más tarde se generalizaría la arquitectura de los cines o biógrafos, la cual, aun dentro de sus aberraciones de diseño, habrían de constituir un estilo muy característico del siglo XX. Un estilo del que van quedando cada vez menos ejemplos, pues a partir de los años 60, con los nuevos entretenimientos de masas, primero la televisión y después la videocasetera, la mayoría de esos cines fueron demolidos para construir en su lugar supermercados o, a veces, multicines compuestos por una serie de salas pequeñas.

En 1905, en los espectáculos cinematográficos no había aún largometrajes, pero la exhibición, que duraba aproximadamente dos horas,

estaba compuesta por una serie de cortos de diferente duración y contenido, cuyo esquema se repetía regularmente de programa en programa. La ilustración nos muestra el programa de la exhibición cinematográfica que tuvo lugar el 18 de diciembre de 1905 en Fano (Italia), en el Teatro della Fortuna. Podemos observar que la máquina publicitaria con la que se vendía el producto se diferenciaba muy poco de la que se sigue utilizando actualmente.

El espectáculo comenzaba con unas escenas de danza clásica (esta vez el ballet ruso, otras veces Loie Fuller) o de *music-hall*, y proseguía con los infaltables documentales (en este caso, escenas rodadas en la India, en Nueva Delhi). Para el espectador medio de entonces, ver un ballet prestigioso o, sobre todo, conocer países lejanos, de leyenda, a los que nunca se podría viajar, constituía algo muy fuera de lo común. Luego se continuaba con un filme de aventuras o un incipiente *western* y con una comedia filmada (en este caso *Una operación quirúrgica extraordinaria*) antes de pasar a los grandes filmes del programa, los «largometrajes » que en 1905 podían llegar a durar hasta quince o veinte minutos : esta vez una *féerie* (*Las mil y una noche* de Méliès) y una reconstrucción histórica : *La presa di Roma*, a la que volveremos a referirnos. Como conclusión solía exhibirse una comedia (en este programa *Diez mujeres para un marido)*. La duración del espectáculo era de aproximadamente dos horas y estaba acompañado de música ejecutada al piano en la propia sala.

Il cinema ritrovato, el festival que se realiza en Bolonia, Italia, desde hace diecinueve años a principios del mes de julio es, con el festival de Pordenone –una ciudad cercana a Venecia– que tiene lugar en octubre, el punto de cita de cinéfilos de todo el mundo, deseosos de ver los filmes de todas las épocas y de todos los lugares (con preferencia el cine mudo), que no se veían desde hacía mucho tiempo o se consideraban desaparecidos y que se exhiben restaurados en los países de origen o en el laboratorio que se creó a ese efecto en Bolonia, y que se llama *L'immagine ritrovata*.

Las exhibiciones o los ciclos de este año son harto elocuentes: el cine musical de todos los países beligerantes durante la Segunda Guerra Mundial, incluidos Alemania, Italia y Japón, una selección completísima de filmes de André Deed («Cretinetti»), un pequeño ciclo de películas mudas de Lewis Milestone, así como de las películas europeas de la actriz Betsy Blair, con presencia de la misma, Y entre muchas otras cosas, dos series completas pasadas a razón de dos epi-

sodios por día: *Tih Minh* de Louis Feuillade (1918) y *Tao* de Gaston Ravel (1923), así como una versión restaurada y completa del *Acorazado Potemkin* que Sergei M. Eisenstein realizó en 1925, pero los acontecimientos que narra transcurrían en 1905.

Una sección del festival se llama «El cine hace 100 años» y este año, por supuesto, le tocó a 1905. La responsable de buscar, elegir y si es necesario restaurar los filmes de «hace 100 años» es Mariann Levinsky quien, con su esposo Gian Luca Farinelli y algunos otros más, compone el plantel directivo del Festival. El cineasta y crítico finlandés Peter von Bagh es el director artístico.

En cada una de las funciones diarias, Mariann Levinsky ha tratado de respetar el esquema de la época, tal como muestra el programa reproducido en estas páginas. Se exhibieron en total, durante siete días, 86 vistas a razón de una función diaria de casi dos horas.

Entre las documentales y «películas de viajes» de 1905, presentados en Bolonia, pueden mencionarse *El emperador Guillermo II llega a Dinamarca* (de origen danés), *Un viaje por tren en Suiza* y *En Tierra Santa : Jerusalén* (de origen francés), *Una flor en la casbah* (de origen italiano) y *Panorama desde el techo del Times Building de Nueva York* (de origen norteamericano).

En cuanto a las películas de ficción, en 1905 casi no se conoce el nombre de los actores, pero poco a poco se ha ido conociendo el de los directores. En Francia Gaston Velle, Lucien Nonguet, Albert Capellani, Ferdinand Zecca, Georges Hatot, Charles-Lucien Lepine, Segundo de Chomón, Victorin Jasset y, por supuesto, Georges Méliès, que en 1905 prácticamente había agotado todos sus trucos y prodigios; en Dinamarca Peter Elfeldt, en Italia Filoteo Alberini, en los Estados Unidos Edwin S. Porter, en España Fructuoso Gelabert...

Tres películas francesas de 1905 sorprenden por su calidad y al mismo tiempo por su carácter blasfemo, que puede explicarse por la separación entre la Iglesia y el Estado, que tuvo lugar en Francia precisamente en 1905.

La primera es *Los mártires de la Inquisición*, dirigida por Lucien Nonguet, donde en una serie de cuadros se observan con precisión las torturas infligidas a los acusados. La precisión del montaje y el juego impecable de los actores traducen ciertos momentos de horror que incluso hoy resultan difíciles de soportar. Las otras dos películas son comedias: en *La confesión* una joven señora, un poco ligera de cascos, no vacila en contarle al cura su vida amorosa en sus menores detalles.

La expresión del sacerdote es primero atenta, luego horrorizada y finalmente lúbrica, al punto que derriba el tabique que los separa y se arroja sin ningún pudor sobre ella. En *Fâcheuse méprise* (que podría traducirse como *Equivocación inoportuna*), vemos a unas monjas que entran en una iglesia y se persignan con agua bendita sin reparar que en las pilas el agua había sido reemplazada por pintura.

Otra película, también francesa, nos deleita por su parfección formal, así como por su carácter a la vez cómico y sadomasoquista. Se llama *Vot'permis? Viens l'chercher* (¿Su permiso? Ven a buscarlo). Un hombre que acaba de matar un conejo, es sorprendido por el guardabosques que sale de su escondite y le exige que le muestre su permiso de caza... «Ven a buscarlo», responde el hombre y huye a través del bosque. El inspector lo persigue con mucha fatiga y finalmente lo halla sentado en la terraza de un bar del pueblo vecino. Ya sin aliento, le pide el permiso y el hombre, que está en regla con la ley, se lo muestra. Le dice sonriente: «Te dije que vinieras a buscarlo». El guardabosques se va furioso entre las risas de los presentes. El director de la vista es Charles-Lucien Lepine y el camarógrafo, Segundo de Chomón.

El español Chomón (Teruel 1871-París 1929) fue una de las figuras trascendentes del cine mudo mundial. Se lo definió «el primer imaginativo, el primer fantástico del cine español». Fascinado por la invención de los Lumière, viaja a París en 1897 para estudiarla más a fondo. Ocupa puestos cada vez más importantes en la Casa Pathé donde introduce el cine en colores, pintando a mano (*au pochoir*) cada uno de los fotogramas de las películas. Estudió los trucos de Méliès y de Zecca y fue el primero en utilizar el *travelling* colocando la cámara sobre unos patines. Intervino, dirigiendo o ocupándose de la cámara o de los trucos, en diez películas francesas de 1905. Luego, alternando la realización con los efectos especiales, se mantuvo muy activo, en Francia, España e Italia, hasta fines de los años 20. Fue el creador de los trucos de *Cabiria* de Giovanni Pastrone (Italia, 1914) y del *Napoleón* de Abel Gance (Francia, 1925).

Tal vez la película más perfecta y espectacular de Segundo de Chomón sea *La poule aux œufs d'or* (La gallina de los huevos de oro) de 1905. El filme es un ejemplo de los trucos, el color y las invenciones más geniales del autor. Tal como la presentaba la publicidad de la época, se trataba de «Una gran escena fantástica en cuatro partes y doce cuadros, inspirada en la fábula popular de La Fontaine. Gran *féerie* en seis de los cuadros». Algunos historiadores del cine atribuyen el

filme a Gaston Velle; otros a Gabriel Moreau o a Albert Capellani. Pero según Juan Gabriel Tharrats, que ha escrito el libro definitivo sobre Segundo de Chomón,[1] la realización fue de Albert Capellani y los trucos –que constituyen lo principal de la película– de Chomón. Se basa, entre otras cosas, en que uno de los papeles está interpretado por Julienne Mathieu, la esposa de Chomón, que sólo actuó en películas de su marido.

Otro español, el catalán Fructuoso Gelabert (1874-1954), crea en 1897 el primer aparato tomavistas español y realiza *Riña en un café*, que tal vez sea la primera película española de ficción. Gelabert fue director, fotógrafo y actor, inventor de trucos y constructor de salas de exhibición. En 1905 filma *Los guapos de la vaquería del parque*, pero si se cuentan los documentales y los filmes de ficción realizados entre 1897 y fines de la década del 20, Fructuoso Gelabert habría realizado varios centenares de películas.

En general, ya se ha dicho, los nombres de los actores no solían mencionarse, pero en España hallamos una excepción. A partir de 1905, fecha en que actuó en *Los sitios de Chile*, un filme encargado por el gobierno chileno a Segundo de Chomón, Joaquín Carrasco fue un actor de gran popularidad en España, Italia y Francia hasta comienzos de la década del 30. Los norteamericanos proclaman que el primer artista jamás mencionado en cine con todas sus letras, fue la actriz Florence Lawrence, conocida primero como *The Biograph Girl*, en un filme de 1910. Vemos que no es así en México y la Argentina, los dos países de habla hispana que, como España, tuvieron desde el principio una continuidad en su producción cinematográfica, también estaban activos en 1905. Como en todas partes, México filmaba eventos políticos y paisajes locales. El primer largometraje documental –*Fiestas presidenciales en Mérida*– se filmó en 1906. Lo dirigió Enrique Rosas y duraba 3000 metros. Hasta ese momento los filmes mexicanos no pasaban de 200 o 300 metros.

En 1905 el cine argentino retomaba un impulso perdido en 1902-1903, pues en 1899 se habían filmado dos operaciones quirúrgicas ejecutadas en el Hospital de Clínicas por el doctor Alejandro Posadas, y unas cuantas documentales y ficciones, tales como *Fregoli entre bastidores* o *Inauguración de la estatua de Garibaldi*.

[1] *Juan Gabriel Tharrats*, Los 100 films de Segundo de Chomón, *Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988.*

En 1901 se había creado la primera sala dedicada exclusivamente al cine –el «Salón Nacional» sito en la calle Maipú 471– y en 1905, se conjugaron los esfuerzos de Max Glucksman, que en los años 30 sería uno de los primeros distribuidores del país, y del italiano Attilio Lipizzi, que había filmado el espectáculo de Fregoli mencionado más arriba y que ahora, en 1905, funda una casa cinematográfica, la Italo-Argentina, destinada a la importación de aparatos de Europa y, poco después, a la distribución de películas europeas. Más tarde fundará una productora, la Filmograf, que será muy activa en la segunda década del siglo XX.

Entre las películas argentinas de 1905 podemos mencionar *El gran premio internacional 1905* y *Las grandes regatas del Tigre*, pero fue el año siguiente cuando se realizaron las dos primeras películas de ficción, aún breves. La primera es *Tango criollo* de Eugenio Py, el camarógrafo francés más activo en el cine argentino prehistórico. Se trata de la primera «película de tango» jamás realizada. El segundo filme es *Noticia telefónica angustiosa*, que reproduce en imágenes, dentro de lo posible, la pieza teatral *Il telefono* que el gran Ermete Zacconi estaba representando en el Teatro San Martín.

Retornando a Europa, es importante señalar que en 1905 tuvo lugar el nacimiento propiamente dicho del cine italiano, con el estreno del primer «largometraje» de ese país: *La presa di Roma* (La toma de Roma) de Filoteo Alberini, que mencionamos más arriba. Hasta ese momento el cine italiano producía documentales y breves filmes de entretenimiento tales como los de Italo Pacchioni entre 1899 y 1900. *La presa di Roma*, con los actores Carlo Rosaspina y Ubaldo Maria del Colle, narra las circunstancias que, en 1870, provocaron la entrada en Roma de las tropas piamontesas y la anexión a Italia de esa ciudad.

El éxito fue inmenso en todo el mundo. Pero más importante aún es el hecho de que no sólo convirtió al cine italiano en el más importante de todos (hasta 1919-20) sino que creó un género: el filme histórico o mitológico, o las dos cosas a la vez, que, a través de los avatares del cine italiano, fue patrimonio principal de Italia. David Wark Griffith, el insigne pionero del cine norteamericano, admitió que su *Intolerancia* (1916) jamás hubiera existido sin la influencia ejercida por los «colosos» italianos y sobre todo por la *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914). En los años 50-60 del siglo XX, las películas de aventuras que transcurrían en la Antigüedad y que seguían filmándose con éxito, constituyeron un nuevo género: el *peplum*.

Además, fue en Italia donde, a partir de 1907-1908, surgieron lo que hoy día se conoce como «estrellas cinematográficas» Entonces se llamaban «divas» y «divos», y en la segunda década del siglo XX provocaron tantas admiraciones, pasiones e imitaciones que cambió para siempre el tipo de acercamiento al cine por parte de los espectadores.

Muchos géneros o temas del cine nacieron en 1905. Por ejemplo «las películas de perros». A partir de *Rescued by Rover* (Rescatado por Rover) realizada en Gran Bretaña por Lewis Fitzhamon, una película que curiosamente nunca se perdió; con otras diez o doce más, se exhibió a lo largo del siglo XX cuando se decidía presentar una función consagrada al primer cine mudo, cuyo objetivo, al no pasarse las imágenes al ritmo debido, era sobre todo provocar la hilaridad de los espectadores. Rover, el perro fiel e inteligente, capaz de todos los heroísmos para salvar a sus amos de situaciones peligrosas, prosiguió en las décadas siguientes a través de diversos Rin-Tin-Tin y Lassie. En Bolonia se restauró y presentó un filme «de perros» de 1905, que es una veradera joya. Fue producido por la Casa Pathé, pero no se conoce su realizador Se llama *Chiens contrebandiers* y en sus diez o doce minutos, constituye un ejemplo asombroso de suspense obtenido a través del montaje y que, si se tiene presente el año de filmación, resulta tan perfecto como el de ciertos filmes sobre contrabando por medio de perros entre Francia y Bélgica, realizados por Jean Gourguet casi 50 años más tarde. Por ejemplo, *Zone frontière* (1949) o *Trafic sur les dunes* (1950).

Además, fue en 1905 cuando Max Linder filmó su primera película: *Première sortie d'un collégien*, dirigida por Victorin Jasset. Max Linder creó un nuevo tipo de comicidad cinematográfica que, a pesar de llevar siempre un frac y un sombrero de copa impecables, no sólo influyó muchísimo en el estilo de Charlie Chaplin, sino que Chaplin jamás dejó de reconocerlo.

Y, *last but not least*, en 1905, el 18 de septiembre, nacía en Estocolmo Greta Louisa Gustafsson, que veinte años después se haría llamar Greta Garbo.



Aguilar y Eslava (Cabra)

Carta de Alemania. De la toponimia alemana

Ricardo Bada

Imagino que sin querer, en una urbanización del lugar donde vivo –en la periferia de Colonia y a orillas del Rhin– le han rendido al gran Chéjov un delicado homenaje de congruencia: la calle llamada Kirschgarten (el jardín de los cerezos) es un callejón sin salida. Y es que en la toponimia urbana se dan casos muy justicieros, y hasta lúcidamente poéticos, y otros que no tanto, o que por lo menos inducen a un cierto desconcierto.

¿Qué puede decirle a un católico el hecho de que en Berlín, en el barrio de Schöneberg, la calle del apóstol San Pablo sea algo así como el breve gavilán de la interminable espada que es la calle Lutero? ¿Se esconde en ello alguna simbología? ¿Y no se oculta una justicia poética refinadísima en el hecho de que los munícipes de Amsterdam hayan colocado la estatua de Gandhi en el centro de la avenida Churchill? ¿Debemos sospechar algo por el estilo cuando descubrimos que la calle Alemania tiene en Madrid una sola manzana y se encuentra más bien escondida en un arrabal de no muy grata memoria? ¿Y qué sentido atribuirle a que en Sevilla la calle Amistad, nada menos, sea un callejón sin salida? Otra cosa, claro está, es que en el plano de una ciudad –como en el de Huelva–, por razones de espacio, en un barrio con calles de nombres de Premios Nobel destaque una que se llama «Miguela Asturias»: y no es un chiste.

El tema de la toponimia es inagotable. Hace días, cuando el autobús en que viajaba se detuvo ante un semáforo en rojo de la circunvalación, traduje mentalmente el letrero de esa calle, Im Wasserwerkswäldchen, y me pregunté si sería posible que una calle española pudiera llamarse «En el bosquecillo de la estación bombeadora del Servicio de Aguas Municipales». Y recordé aquel caso de presunta ignorancia que contó Julián Marías citando a un colega suyo, profesor alemán, el cual quiso documentarle a Marías cuánto había descendido el nivel de la cultura general en su país con la anécdota de una secretaria que le preguntó

que cómo debía escribir «Adenauer» en la dirección de una carta. Y lo único que el profesor documentó fue su propia ignorancia, no la de la secretaria. Mi experiencia con ellas, en estos lares, me asegura que en ortografía y gramática les dan ciento y raya a sus superiores, y en este ejemplo concreto la secretaria le estaba preguntando, lisa y llanamente, si debía escribir «Adenauer Strasse» o quizás «Adenuaerstrasse» o «Konrad-Adenauer-Strasse». En el primero de los casos sería «la calle de Adenau [el pueblo]», y en los otros dos «la calle de Adenauer [el canciller]». Porque Adenauer, gentilicio masculino de los habitantes de Adenau, también es apellido, como lo son en español Zamorano, Gallego, Aragonés y Vasco y Sevillano y tantos otros. Y la normativa alemana de escritura de los topónimos urbanos distingue con rigor implacable. Así de sencillo.

Todo esto se me ocurre hojeando un bello objeto que compré disfrazado de libro. Me explico. Se trata, sí, de un libro, que a su vez incluye otro, el facsímil de la libreta de direcciones de Paul Hindemith cuando vivía en Berlín entre 1927 y 1937. Es decir, que el autor de las óperas *Cardillac, Matías el pintor y Noticias del día* (rescatada con gran éxito hace poco por la ópera de esta ciudad de Colonia) fue testigo presencial de la llegada de los nazis al poder, convivió con ellos al menos cuatro años en ese Berlín donde no ya los gatos de noche, sino asimismo las hienas –y éstas, de día y de noche– eran de color pardo.

La reproducción facsimilar de su libreta de direcciones es muy conmovedora porque certifica el talento como dibujante de Hindemith. Muchos son los nombres registrados en ella y junto a los cuales aparece un dibujo referencial y muy personalizado. Pienso p.ej. en un médico de enfermedades venéreas, el poeta Gottfried Benn, cuya profesión vemos ilustrada con una jeringuilla. O en un colega de Hindemith, el compositor Alban Berg: como la palabra Berg en alemán significa «montaña», subrayando su dirección figura el perfil de una mínima cordillera. O en el legendario director de la Filarmónica de Berlín, Wilhelm Furtwängler, que con su batuta, y estilizado como para la viñeta de un tebeo, conduce en la libreta una orquesta invisible. O en el futbolista Rudi Wilhelm, caracterizado por medio de una portería y un balón. O en el homenaje indirecto que PH le rinde a otro colega, Arthur Honegger, haciendo correr bajo su nombre –seguida de un penacho de humo longuilíneo– la locomotora de su poema sinfónico *Pacific 231*.

Descubro también algo a medio camino entre el jeroglífico y el poema visual: es el dibujo que acompaña la dirección de la oficina que

cobra el impuesto municipal por la tenencia de un perro. En alemán eso se llama Hundesteuer, palabra compuesta de Hunde, perros, y Steuer, impuesto, pero como Steuer también significa volante de automóvil, Hindemith dibujó un perro de cuyo trasero emerge el timón de un carro. Jeroglífico y/o poema visual: y sentido del humor.

Con todo, confieso que lo que más me impresionó del facsímil es la corrección que consta en la dirección del banco donde Hindemith debía tener su cuenta corriente, el Dresdner Bank, que da la casualidad de que también es el mío. Bueno, el mío no: aquél donde contabilizan mi debes más que mis haberes. En la libreta de direcciones del compositor decía: «Dresdner Bank, Reichskanzler Pl.», o sea, «Banco de Dresde, Pl[aza] del Canciller federal». Pero el facsímil revela que Hindemith trazó sobre el topónimo una raya sesgada, de arriba abajo y de derecha a izquierda (o ambas cosas y al revés), y escribió encima: «Ad.Hitler.Pl.», que no necesito traducir. Casi se me cortó el aliento cuando tuve esa página delante de mis ojos. Sentí miedo, también dolor, al darme cuenta de que somos capaces de aceptar en nuestras agendas nombres como ése. Consulto una vez más el callejero de Madrid y exhalo un suspiro de alivio: no existe en la capital de España ni alameda ni avenida ni calle ni plaza ni callejón ni plazuela ni travesía ni ningún sitio público que ostente el nombre del siniestro Fernando VII. Menos mal. Y no es que yo pretenda homologar al Deseado –¡ay!– con Hitler: no le daba el cuero para tanto.

(La curiosidad me lleva a censar cuáles son los reyes españoles, de los Católicos acá, que no han encontrado un puesto en el nomenclator madrileño. Y no son sino Carlos II y Carlos IV, amén del impresentable supracitado, dándose el caso curioso de que Carlos I de España sí está presente, pero como Carlos V de Alemania. Misterios municipales. Aunque también justicia, por otra parte: si bien hay una calle Amadeo I, ninguna recuerda a José I, el rey Bonaparte).

Y volvamos a Alemania, y a un caso de vergonzosa toponimia que conozco muy de cerca porque mis deberes de abuelo me han hecho sujeto pasivo de una mutación en canguro, y es así que un día sí, otro no, y a veces el de enmedio, me toca viajar en un tranvía de la línea 16, aquí en Colonia: la de los Reyes Magos... y las innumerables vírgenes de Santa Úrsula que alguna vez provocaron una irreverente pregunta de Jardiel Poncela.

En esa línea del tranvía 16, que corre desde el nordeste de la ciudad hasta Bad Godesberg –antaño residencia de los diplomáticos, al

sudoeste de Bonn–, había hasta el verano del 2001 una parada llamada Marienburg, un distinguido barrio del sur coloniense. Pues bien: ahora, allí, desde entonces, esa doble parada ostenta el nombre de Heinrich-Lübke-Ufer; es decir: Orilla [del Rhin] Heinrich Lübke. Y es lo que yo me digo: ¡Estos alemanes no van a aprender nunca!

¿Quién fue Heinrich Lübke? Repasando la historia de la República Federal de Alemania se entera uno de que en 1959 lo eligieron presidente de la misma, un cargo puramente decorativo y poco menos que protocolario, siendo reelegido por otros cinco años en 1964. Lo que esa historia no nos dirá es que Lübke accedió a la más alta y más inoperante magistratura del país por la sencilla razón de que la Unión Cristiano-Demócrata, con el canciller Adenauer a la cabeza, tenía la sartén por el mango («y el mango también») en la Alemania occidental de la posguerra. Y como al viejo Adenauer jamás le importó un puesto decorativo y protocolar, sino mandar, y cómo, y como ya había chocado varias veces con el liberal Theodor Heuss –primer presidente federal–, no tuvo el menor empacho en que a Heuss le sucediera cualquier Don Nadie de su propio partido. El elegido fue Lübke y el que siguió partiendo el bacalao, como tan gráficamente se suele decir, ¿quién podía ser sino él, Adenauer, desde la jefatura del gobierno?

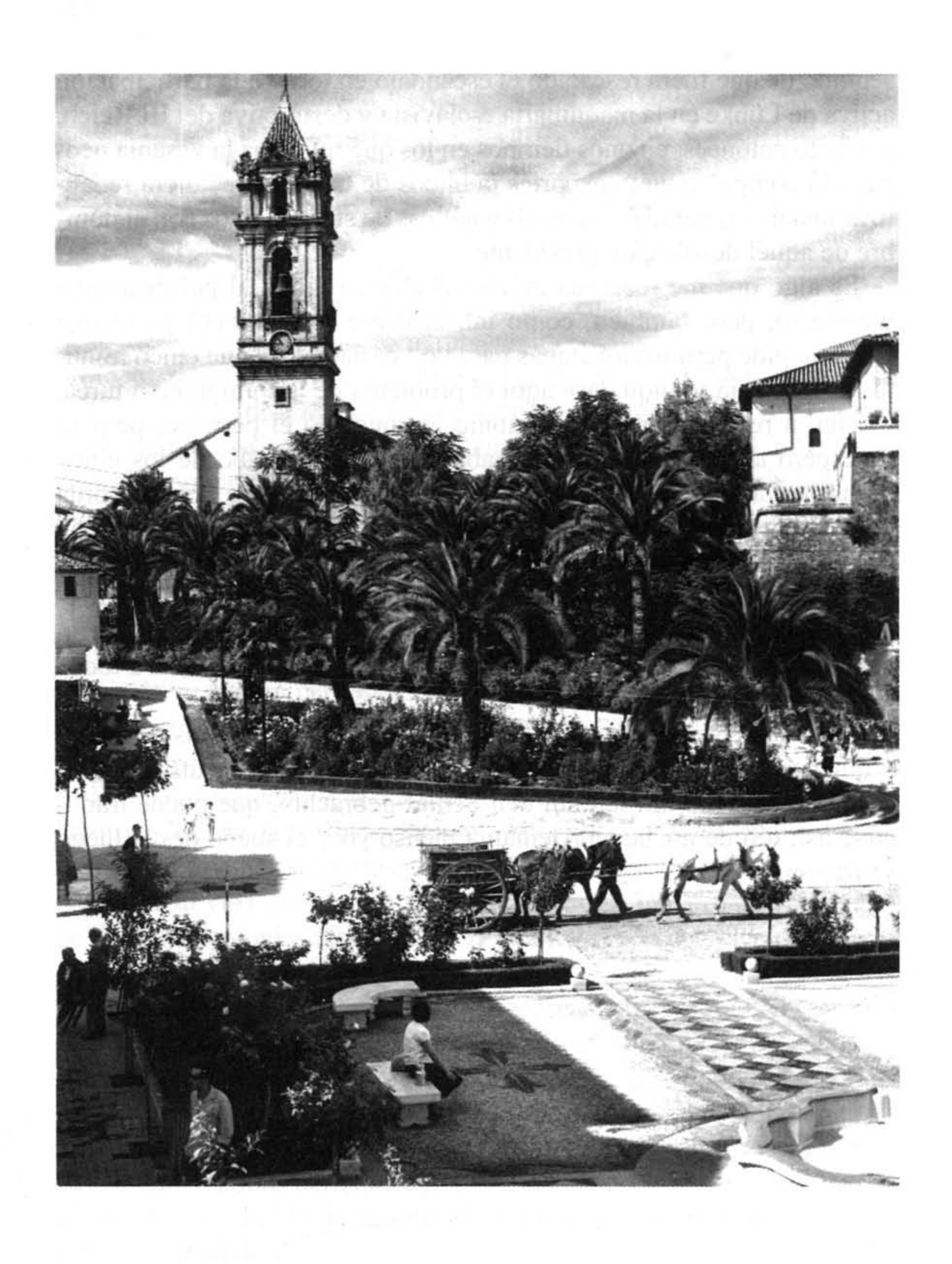
Para su desgracia, y la del puesto que ocupaba, la salud mental de Heinrich Lübke se resintió bastante durante su segundo mandato y daba cada traspiés oratorio que temblaba el misterio. Famoso en los anales de la vida pública alemana es el discurso que pronunció en una de las viejas colonias africanas de su lejano predecesor, el káiser, y que comenzó con estas palabras devenidas históricas: «Damas y caballeros, queridos negros». Por si fuera poco, justo en esos momentos críticos de su segunda presidencia se descubrió que durante la guerra había sido responsable entre 1943 y 1945 del trabajo de los obreros esclavos en el centro de investigación balística de Peenemünde, el laboratorio experimental de las V1 y V2 del verdugo de Londres, Werner von Braun, quien jamás tuvo que comparecer ante un tribunal por crímenes de guerra: los EE.UU. lo eximieron de ello para que les construyera sus cohetes espaciales.

Al turbio asunto Lübke le cayó tierra encima, supongo que porque su salud mental aconsejaba correr un piadoso velo sobre el tema. Y no se volvió a hablar de él. Sin embargo, a fines de mayo del 2001, resurgió aireado por la revista *Der Spiegel,* y con pruebas documentales. Y es eso lo que provocó mi desconcierto, una vez más. Que a renglón

seguido de que fuera rescatado el escándalo en torno a la participación activa de Lübke en la maquinaria esclavista y destructiva del III Reich, tan justo entonces, en unos tiempos en los que retoñaba la vesania neonazi, la compañía de transportes públicos de Colonia decidiera rebautizar una de las paradas más emblemáticas de sus trayectos con el nombre de aquél desdichado presidente.

Es algo que me recuerda mucho el chiste (como tal políticamente incorrecto, pero también, como tal, bastante sintomático) en el que Hitler le pide permiso a Satanás para volver nada más que cinco minutos a Alemania y «liquidar» aquí el problema de la inmigración turca. Si bien a regañadientes, el demonio le concedió el permiso, pero se desesperó al ver que Hitler no había regresado al cabo de los cinco minutos. Pasaron ocho horas hasta que el ex pintor de brocha gorda compareciera de nuevo a la puerta del infierno, masajeándose con gesto de dolor la mano derecha. «¿No me dijiste que nada más que cinco minutos?», bramó Satanás. «Sí, hombre, lo de los turcos lo arreglé en cinco minutos», respondió Hitler, «pero es que luego en Berlín me han retenido casi ocho horas dándole un apretón de manos a todos los que venían a felicitarme».

La cita que siempre recordamos en estos casos los buenos alemanes y quienes los queremos, es de Heine: «Denke ich an Deutschland in der Nacht, / dann bin ich um den Schlaf gebracht», que puede traducirse así: «Si de noche en Alemania pienso yo, / el sueño desde luego se fregó»



Cabra: Iglesia de la Asunción, y antigua mezquita

Carta de Buenos Aires. ¿Qué leen los argentinos?

Blas Matamoro

Uno de los motivos de sorpresa y eventual admiración que suscita Buenos Aires en los visitantes, es la vivacidad y tamaño de sus librerías. Pocas ciudades en el mundo pueden ofrecer el espectáculo de *El Ateneo* en el local del modernista teatro Grand Splendid: cuatro pisos y un subsuelo cubiertos de libros, con sillones y palcos para la lectura y un café-restaurante en el antiguo escenario. En Buenos Aires es posible hallar librerías abiertas un domingo a medianoche, con gente que lee y comenta sus lecturas apoltronada en butacas o echada en el suelo, entre carteles que recomiendan cuidar los libros porque son objetos en venta. Evidentemente, hay más lectores que compradores.

En el orden de lo leído, es curioso observar que los títulos y autores preferidos –me refiero a la producción autóctona– no remiten al tópico de la novela, sino más bien a cierto tipo de ensayo. Hubo *best-sellers* novelísticos en su tiempo, normalmente inscriptos en la fuerte tradición del realismo costumbrista –Jorge Asís, Enrique Medina, Osvaldo Soriano– pero carecen de equivalentes actuales. Más bien, se enmascaran de novelas unas narraciones históricas, a veces estrictas biografías, tratadas novelescamente. La línea fue inaugurada hace décadas por Marta Mercader y la siguieron María Esther de Miguel (ya fallecida), Félix Luna y Pacho O'Donnell, entre otros.

El público indaga en estas historias noveladas las posibles claves de la historia nacional, corta de años y turbulenta de crisis y guerras civiles. Ello explica también el auge del ensayo que intenta dar cuenta de esa historia, de ese pasado que, por breve –la imagen es de Borges– pesa más que una historia inmemorial. El caso más notable es el de Juan José Sebreli, que insiste en ser mimado por el público lector desde 1964, cuando apareció *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación,* una sociología de la vida diaria en la gran ciudad, que mereció en 2004, en ocasión de sus cuarenta años, una revisión a cargo del autor. En otros títulos como *Tercer Mundo mito burgués, El vacilar de las cosas* y *Las aventu-*

ras de la vanguardia, Sebreli ha tratado con orden didáctico y lenguaje accesible al lector medio (¿se sabe, por fin, cuál es?) asuntos normalmente reservados a los especialistas de academia. Ésta no suele considerarlo con buenos ojos, lo cual halaga al escritor que se vindica de tal, de ensayista, de alguien que ensaya conocer, que intenta saber sin ocuparse de la obediencia debida a los maestros institucionales.

Otros ensayistas que huyen de la monografía atraen la atención de los lectores, como la crítica de la cultura urbana en Beatriz Sarlo y Adrián Gorelik, el impresionismo sociológico de Jorge Lanata y la reflexión filosófico-social de Santiago Kovadloff.

Hay, por fin, el no menos curioso fenómeno de la literatura sancionada por la corporación profesoral. En efecto, la mayor parte de esta zona de las letras, así como los profesores que la enseñan y los críticos que la sostienen en los medios, es egresada de Facultades especializadas. Propugnan textos «difíciles» eventualmente experimentales, con sobrentendidos y guiños al lector erudito. Sus referencias mayores son Juan José Saer y Ricardo Piglia en la prosa, y Néstor Perlongher (ya fallecido en su emigración brasileña) en la poesía. Sus más recientes hallazgos, César Aira y Alan Pauls, son ya accesibles al lector español.

En estos escritores, como en los casos antes citados, es difícil perfilar géneros. En una novela irrumpen reflexiones teóricas sobre la escritura. En un ensayo se intercalan escenas narrativas. Se invoca a los maestros –cada cual elige a los suyos– y se los mezcla con impresiones personalísimas, juegos de la memoria, evocaciones de un par de versos cantados entre dientes.

Podemos pensar en un episodio posmoderno de mezcla y remezcla de códigos. En el ejemplo argentino tal vez jueguen también elementos tradicionales, peculiares de cierta cultura local. La literatura argentina, comparada con la de sus parientes comparables, los europeos, es reciente, no pasa de 1835. Es decir: es una literatura fundada cuando el gran cuestionamiento romántico de la poética clásica de los géneros. Y –de nuevo Borges– se sabe que el pasado presiona más cuanto más breve sea.

En este hurgar dentro de los géneros se está buscando algo, quizá la dichosa identidad de esta sociedad igualmente escasa de antigüedades. Las figuras pretéritas no acaban de serlo e irrumpen como incómodos fantasmas en el presente. El novelista que bucea en la historia se hace contemporáneo de los ancestros, a la vez que los arrastra hasta el hoy. Un hoy movedizo, un presente que, como todos los presentes, ha dejado de ser y todavía no es.

Entrevista a Antonio José Ponte

Anna Solana y Mercedes Serna

Antonio José Ponte (Matanzas, Cuba, 1964) ha trabajado como ingeniero hidráulico, guionista de cine y profesor de literatura. Ha publicado dos libros de cuentos: *In the cold of the Malecon & other stories* (City Lights Books, 2000) y *Cuentos de todas partes del imperio* (Éditions Deleatur, 2000), este último traducido al inglés como *Tales from the Cuban Empire* (City Lights Books, 2002).

Entre sus ensayos destacan *Las comidas profundas* (Éditions Deleatur, 1997) traducido al francés como *Les Nourritures lointanes* (Éditions Deleatur, 2000), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana/ Las comidas profundas* (Verbum, 2001) y *El libro perdido de los origenistas* (Aldus, México, 2002). Su ensayo más significativo es el titulado *El abrigo de aire*, escrito contra las manipulaciones que el poder político revolucionario cubano ha hecho y hace de la figura de José Martí.

Su poesía está recogida bajo el título *Asiento en las ruinas* (Letras Cubanas, 1997). Es autor de la novela *Contrabando de sombras* (Mondadori, Barcelona, 2002).

Antonio José Ponte es uno de los más prestigiosos ensayistas cubanos. Expulsado de la Unión de Escritores Cubanos en el 2003 por sus ideas contrarias al régimen castrista, vive, resiste y disiente en La Habana. «Ser intelectual desespera mi sensación de libertad», dice Ponte, «pero no rehuyo algunas tareas intelectuales y, por eso, disiento».

— *¿Escribir en Cuba es un acto de heroísmo para ti?*

— Sí y no. Yo creo que podría decirse que vivir en Cuba, hacer lo que sea en Cuba, es un acto de resistencia o de continuidad, y eso lo hace un acto de heroísmo. Puede ser escribir, o ejercer la medicina, puede ser trabajar como ingeniero, filmar cine, o criar un hijo, es decir, en las condiciones cubanas vivir es harto difícil y se puede ver como heroico todo. Cualquier pequeño acto cobra una dimensión gigantesca.

Pero yo también descreo mucho del heroísmo del escritor, del heroísmo del artista. Soy bastante escéptico respecto a eso. Yo creo que hay mucha, demasiada literatura, sobre la dificultad de hacer literatura. Me cansa un poco eso

— De eso hablamos, porque hay escritores cubanos, fuera de la Isla, que han comentado que es más «comercial» o que publica más fácilmente un escritor que viva hoy en Cuba que a ellos mismos, especialmente en Europa y Estados Unidos, donde atraen mucho las situaciones «heroicas».

— Eso, hasta cierto punto, puede ser cierto. Mirándolo desde las leyes de mercado, es bastante lógico que sea así. Porque si lo que estás buscando son «noticias del frente», como en una guerra, lo que quieres es un «corresponsal de guerra», y ese corresponsal es un tipo *in situ,* no alguien que está en la retaguardia. El exilio en ese sentido está alejado de lo que está sucediendo. Es decir, cuando alguien se va al exilio accede a una condición cubana más o menos en eternidad, y lo que interesa es una condición cubana en actualidad, el aquí y el ahora, y eso es Cuba. Es también una posición que tiene sus ventajas y sus desventajas. Quizás viviendo en el extranjero tienes la tensión de los editores que te están pidiendo que cuentes más, pero aquí tienes la vigilancia del Estado cubano que te está controlando hasta qué punto tú cuentas. Entonces, trabajar bajo esas dos presiones, es decir, la petición de locuacidad del mercado editorial extranjero, y la petición de discreción del Estado cubano, trabajar entre esas dos máquinas barredoras y pulidoras, le da una cierta tensión a tu trabajo, si tú te lo tomas sinceramente, si no eres un oportunista, que también los hay, ¿no? No es fácil en ninguno de los dos bandos, ni respondiendo a las peticiones ni a los reclamos de exotismo político o erótico o paisajístico que pida el mercado extranjero, ni respondiendo tampoco a la ortodoxia ni a la complicidad que pide el Estado vigilante.

— ¿Qué opciones de escritura hay en Cuba? Da la impresión que la literatura cubana se está gestando dentro de la escritura esotérica, críptica

— Se acude mucho a lo alegórico. Yo creo que la literatura cubana ya había llegado a un punto... una vez noté que Cabrera Infante tenía

un personaje que se llamaba «Cuba Venegas»; Reinaldo Arenas tenía un personaje llamado «La llave del golfo», que era uno de los sobrenombres que le daban a Cuba en siglos pasados y Severo Sarduy tiene un personaje que es un enano, vive en Miami y se llama «Pedacito de Cuba». En esos autores, que son los tres últimos grandes novelistas cubanos, ya Cuba tiene una función alegórica. Esa inclinación hacia la alegoría de la literatura cubana se acentúa más cuando la alegoría te permite decir sin decir o decir no diciendo, que es lo que ocurre en estos días. Yo creo que sí hay opciones de escribir dentro de Cuba, con más o menos peligro, con más o menos riesgo, pero hay también, creo, demasiada vigilancia; es una literatura escindida, porque está dividida entre exilio y tierra, hay demasiada vigilancia entre los de adentro y los de afuera y viceversa. Y cada uno apuesta que la opción contraria está perdida.

— *¿Es una lucha entre cubanos?*

— Claro, sí. Digamos que en la situación cubana actual, la polémica, la guerra que existe normalmente en cualquier sociedad, en cualquier cultura, en cualquier lengua, entre escritores, tiene un arma más, que es el arma política. Lo mismo sucedió en España tras la Guerra Civil, entre quienes se fueron y quienes se quedaron.

— *En tu precioso ensayo «El abrigo de aire», procuras desmitificar a José Martí. ¿Es producto de las pesadillas que ha provocado el sueño «origenista»?*

— No, más bien es producto de las pesadillas que ha originado el sueño revolucionario. *Orígenes* en el sentido de mitificar a Martí llega tarde. Ya estaba mitificado. Lo magnifica, quizás. Pero la estatua de Martí ya estaba bastante hecha cuando llegan los «escultores» de *Orígenes*. Eran el toque final, le dan una cierta maestría a eso. Pero las manipulaciones políticas del caso Martí ya estaban hechas y la Revolución cubana de 1959 ha sido el hecho contra el que yo escribo ese ensayo. Es decir, las manipulaciones de José Martí desde el poder político revolucionario cubano. La legitimación de un gobierno a través de un escritor, pensador y una figura histórica como José Martí. Y sobre todo el provincianismo de tomar a Martí como un autor ineludible, que no puede ser discutido como cualquier otro autor. Es decir, que uno

puede reprocharle a la obra de Shakespeare, de Esquilo o de Dante, pero no pueda reprocharle a Martí. Y evidentemente, Martí no es Dante ni Shakespeare. Pero en Cuba parece que tiene una escala mayor. Las islas tienen también un poco un problema de escalas ópticas, las islas y las provincias. Una isla puede ser bastante provinciana.

— *¿Es en tu poesía donde más te despojas del imaginario cubano?*

— La poesía puede ser bastante despojada. Da esa posibilidad. Sanitariamente, lo bueno es que tampoco lo sea mucho. Pero yo creo que hay una parte de mi poesía, la primera, que yo relaciono mucho con Matanzas, la ciudad en la que yo nací. Entonces, para mí es muy difícil responder a esa pregunta. Creo que eso sólo puede responderlo alguien desde fuera. La diferencia entre mis ensayos y mi poesía es cronológica.

En el ensayo puedes permitirte repetir algo, te da una cierta libertad. Y para mí el ensayo es ese género. Yo lo defendí mucho en La Habana pero no se reconocía. Es decir, la crítica literaria tenía que apoyarse en categorías estéticas marxistas-leninistas. Envié a un concurso –el primero que yo escribí– un libro sobre Proust y el premio quedó desierto. Mi libro fue mencionado pero no recibió el premio, y así constaba en el acta del jurado, porque yo no me había basado en las categorías marxistas-leninistas. Yo tendría veinticuatro años.

Yo tuve que hacer un trabajo de imposición, imponerme en el ensayo. A lo mejor hasta ha sido más fuerte que en poesía. No tuve que imponerme como poeta, fui reconocido fácilmente como poeta. Entonces eso ha hecho que el ensayo sea un género de libertad. Pero lo he tenido que conquistar. Te permite libertades, te permite desplazamientos que en otros géneros no están permitidos.

— *¿Qué relación tiene tu literatura con la comida pensando en obras tuyas como* Las comidas profundas *o* A petición de Ochún?

— Te voy a responder al enigma con otro enigma. Una vez una amiga extranjera me preguntó por qué en la música cubana hay tantas letras y estribillos sobre comida. También hay muchos ejemplos en la literatura cubana. Cualquiera diría que podría ser una combinación de anorexia y bulimia. Me parece que la comida es uno de los actos memoriosos más fuertes. Hay escritores que son olfativos,

como Baudelaire, pero hay escritores que son gustativos. Yo sería un escritor gustativo, si pudiera hacerse esta división. Es decir, yo, entre el frasquito de perfume que se abre en el poema de Baudelaire y la magdalena disuelta en la tila de Proust, soy más de la magdalena. En los recursos de memoria, para mí, lo gustativo es muy fuerte. Además, aquí se han vivido circunstancias en que ciertos alimentos, de pronto, dejas de comerlos, como si la civilización se terminara. Entonces, eso hace que los añores demasiado. Una época determinada está relacionada con aquellos alimentos que no has podido comer. La comida es una relación de familia. Hombres y mujeres cocinaban. También me interesa mucho la literatura sobre cocina. Leo libros sobre cocina y leo muchas recetas.

— *En tu obra hay dos temas recurrentes: las comidas y las ruinas. ¿Son metáforas de Cuba?*

— Sí, son metáforas de Cuba. Yo si tuviera que elegir una de dos elegiría las ruinas. Una vez leí una entrevista de Heinrich Böll, el novelista alemán, donde habla de la literatura de ese momento en Alemania y del grupo de escritores al que pertenecía, denominado «la literatura de las ruinas». Y la impresión que les hizo a él y a su esposa cuando terminó la guerra. Fueron a una de las ciudades no bombardeadas por la guerra y dicen que esa ciudad les produjo una sensación de desasosiego porque faltaban las ruinas. Como si no estuviese completa. Y hace poco leí uno de los últimos libros que han aparecido en español de Sebald, el alemán: *La historia natural de la destrucción.* En él habla de que cuando se mudó con su familia a una nueva ciudad lo aquietó, le dio sosiego, descubrir que faltaban casas. Yo creo que hay un momento de tu vida que si tú te has criado entre ruinas, si tú te has criado así, ése es un sentimiento que te va a acompañar siempre. Del mismo modo, se da una apetencia arqueológica. Para mí lo más importante es que son ruinas habitadas. Eso es lo que diferencia el sentido de las ruinas para mí de los demás. María Zambrano decía que las ruinas debían tener una vida vegetal y lagartos y cosas de esas. Lo que el tiempo hizo en Roma durante siglos, lentamente, la aviación lo puede hacer en un minuto. Eso es lo que sucede en Cuba, aquí no ha existido una guerra pero es una ciudad que parece haber pasado una guerra. Tener que habitar las ruinas, habitar en una ciudad ruinosa, casas ruinosas, ambiente ruinoso, todo eso te

da un tono que no te va a abandonar nunca. Te introduce, para decirlo rápido, en la novela gótica.

— *¿Las ruinas te estimulan o te duelen?*

— Por un lado me apasionan y por otro me repugnan. Aquí no ha habido una guerra nunca pero la guerra se ha estado esperando siempre. Ha sido un recurso legitimador del gobierno cubano. Es decir, esta ciudad es la puesta en escena de ese recurso de legitimación del gobierno cubano. Hay una frase de Ry Cooder, el productor de *Buena Vista Social Club,* cuando habla de los orígenes del proyecto, dice que él quería hacer un álbum con la música de un grupo cubano de los años setenta que nunca existió. Y La Habana como ciudad es un proyecto como el de Ry Cooder. Es la ciudad de una guerra que nunca existió, en los sesenta, con la crisis de los misiles, el momento en que Cuba estuvo a punto de cambiar todo.

— *Si se reconstruyera La Habana en cincuenta años y vivieras ¿qué sentirías?*

— Sería menos literaria La Habana. Menos artística. Yo comprendo que esto que digo es una aberración, imponer el arte sobre la vida. Sucederían varias cosas. Lo primero, yo creo que, a distinta escala, tanto de las personas como de las formaciones políticas de las que voy a hablar, después de que este gobierno termine, que venga lo que llaman «el día después». A pesar de que es un ejercicio de imaginación que nos cuesta mucho trabajo. Desde aquí y desde el exilio también. Pero que es un ejercicio de imaginación en el que hay que pensar que la vida va a ser distinta –imperios enormes han caído– esto no es nada eterno. En mi caso los cambios me toman a una edad en que ya los objetos de *saudade* están fundamentados. Y me va a pasar lo mismo que a Joseph Roth con el imperio austrohúngaro –que es un muy posterior superviviente de aquel imperio-. Ésta es una situación que no es nada idílica y yo me encargaré de que la nostalgia no entre en esas trampas de que «contra Franco vivíamos mejor». No caeré en esa trampa porque, para empezar, no creo que mi literatura, mi idea del mundo, dependa de un político u otro. Pero sí el modo de vivir una ciudad, que también es la raíz de la palabra política, ha sido para mí fundamental la de todos estos años. De algún modo, volveré mucho a ella. Para mí

será una de las grandes ciudades perdidas, para mí, la gran ciudad perdida. Mi Pompeya particular va a ser esta Habana de ahora que va a desaparecer. Acabo de terminar un libro donde escribo mucho sobre eso. Para las otras personas, lo curioso, lo que les sirve de objeto de interés es cómo va a ser políticamente. En el futuro Cuba no va a ser ya muy distinta políticamente de cómo es políticamente cualquier otro país. Hay muchas alternativas. Ya no va a ser más original de lo que fue. Pero sí el futuro de La Habana, de la ciudad, estéticamente, arquitectónicamente, eso sí que no se sabe qué va a ser. El escapismo inmobiliario de estos cuarenta y tantos años ha creado este museo en ruinas que es La Habana. Pero la voracidad inmobiliaria que puede traer un cambio, si no está reglada por un poco de lógica urbanística, terminará siendo una Shangai de pacotilla, puede terminar con nuestra ciudad. Son cosas que me desvelan mucho.

— *Si hicieras una radiografía de la actualidad en estos momentos. ¿Te sientes bien acompañado? ¿En un buen ambiente literario?*

— Yo creo que no me siento bien acompañado. Quizás soy bastante crítico leyendo. En una situación como la cubana es muy difícil.

— *¿Sientes que formas parte de una generación cubana que puedes compartir?*

— Ya no, lo dudo. Hay mucha gente en el exilio. El exilio crea muchas diferencias y cuando te reencuentras ya no es lo mismo. Hay una serie de malentendidos que si te pones a desarrollarlos da lugar a una obsesión infinita de café. Nunca van a llegar a hablar de libros porque todo son circunstancias personales. Y cuando estás hablando de libros, sin hablar de circunstancias personales, entonces todas las cuestiones de libros parecen alusiones a circunstancias personales. Es un diálogo bastante difícil. Y es un diálogo de demasiada vigilancia moral de unos sobre otros. Y en ese sentido eso ha desgastado la convivencia feliz que existía. Aunque yo pienso que cualquier escritor, en un ambiente en donde no haya diferencias entre exiliados y no exiliados, entre oficialistas y disidentes, entre comunistas y no comunistas, un escritor siempre se va quedando solo a medida que avanza. Es un poco un minero que va cavando una galería y poco a poco se va haciendo menos compartible lo que va buscando y cada vez hasta uno mismo sabe menos lo que está

buscando y no lo puedes compartir como lo compartías en la juventud. Entonces la convivencia entre escritores es bastante difícil.

La Habana (mayo, 2005).



La Plaza Mayor de Cabra

BIBLIOTECA



La biblioteca de Juan Valera

Un siglo de hitos femeninos*

En *La otra mirada del siglo XX,* Iris M. Zavala invita a los lectores a un recorrido, un paseo por la historia y la cultura, entendiendo la cultura como vínculo social. En estas páginas cohabitan todas las expresiones culturales creadas por mujeres y hombres a lo largo del siglo XX; tanto la expresión llamada «culta» como la «popular», ya que sus fronteras, en muchas ocasiones, son poco precisas. La autora del presente libro está convencida de que la vida de la mujer en la España del siglo recién finalizado es indisociable de los acontecimientos que marcaron la historia del país: colonialismo, revoluciones, fascismo, democracia, y que todo este convulso periodo de tiempo no puede entenderse sin conocer el protagonismo y la lucha de las mujeres, por eso reivindica su importancia en los momentos cruciales de su historia: de Alfonso XIII a la República –Federica Montseny, Víctor Catalá, Margarita Nelken, Carmen Amaya, Victoria Kent, la Pasionaria–; la horrible guerra civil y la victoria, que impone como modelos de mujer a Pilar Primo de Rivera y Carmen Polo; la larga noche franquista donde sólo brillaban como estrellas Lola Flores o Sarita Montiel; el exilio que se lleva lejos a Zenobia Camprubí, María Teresa León, María Zambrano o Teresa Pámies; la Transición y la consolidación de la democracia, cuando muchas ocupan puestos relevantes, como Pilar Miró, Victoria Prego, Soledad Becerril o Cristina Alberdi; aquellas que destacan en los festivos años ochenta y siguen protagonizando la vida española en estos años mediáticos, como Alaska, Martirio o Iciar Bollaín. Siguiendo el hilo del tiempo, Zavala distingue distintas formas modernas de la experiencia de la mujer: desde la primera aventura en los albores del siglo XX; la conciencia de libertad de expresión entusiasta en la vanguardia de los años veinte; su destino trágico, su «réquiem» con la Guerra Civil de 1936; y su conciencia enunciativa y analítica a partir de la experiencia democrática y su legado para el siglo

* *Iris M. Zavala* La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea, *editorial La Esfera de los Libros, Madrid 2004, 415 pp.*

Lidia Falcón, Las nuevas españolas, *editorial La Esfera de los Libros, Madrid 2004, 270 pp.*

Carmen Alborch, Libre Ciudadanas del mundo, *editorial Aguilar, Madrid 2004, 382 pp.*

Paloma Uría, En tiempos de Antoñita la fantástica, *editorial Foca, Madrid 2004, 267 pp.*

XXI. También siguiendo el hilo del tiempo, esta autora encuentra una importante variedad de posiciones en el feminismo: un feminismo conservador (ligado a la Iglesia), el feminismo de Estado –que se va desarrollando y definiendo a lo largo de todo el siglo pasado–, el feminismo político radical (las librepensadoras, demócratas republicanas y ácratas), que se sostiene por la lucha de clases y, finalmente, lo que podríamos llamar un feminismo cultural.

Merecen especial mención las páginas dedicadas al feminismo en la Transición, época de movimiento, de defensa de los derechos humanos como un principio crítico contra un pasado singular que se revelaba como intolerable. Zavala nos recuerda que en la Transición se reinstituye el feminismo de Estado iniciado por la II República democrática que le dio el voto a la mujer; «no hemos de olvidar –escribe– que los feminismos nacen con los socialismos democráticos y laicos de la modernidad, y siempre desde la frontera».

En este ensayo interdisciplinar, profundo, ameno y un poco deshilachado en su exposición, su autora da un importante repason a cómo la mujer, a lo largo del siglo XX, ha ido ocupando su lugar en una cultura que pretendía someterla y domesticarla. Lleva a cabo su consistente trabajo con un aire fresco y desenfadado, siguiendo muy de cerca las teorías de Marx, Lacan, Freud, Bajtín y Benjamin e interesándose por todo tipo de mujeres: intelectuales, científicas, obreras, deportistas, bailaoras, tonadilleras y vedettes, ya que todas ellas colaboraron a encauzar el definitivo progreso de la mujer en España. A lo largo de sus páginas, Iris M. Zavala hace especial hincapié en que no cree en una cultura escindida por los sexos, sino en un lugar compartido por unas y otros, en el que siempre prevalezca la conversación entre hombres y mujeres. En cuantos a quiénes serán las mujeres del siglo XXI, apunta que hay muchas pistas, pero prefiere dejar la página abierta..., que no quiere decir la página en blanco. Un libro que ilustra, divierte y hace pensar, en el que también podemos encontrar buenas dosis de ingenio, ternura y humor.

Las menores de 30 años

Con *Las nuevas españolas,* Lidia Falcón pretende mostramos lo que las hijas han ganado y perdido respecto a sus madres. Para realizar su trabajo ha llevado a cabo una larga serie de entrevistas a todo tipo de chicas de hoy: estu-

diantes y trabajadoras, casadas y madres, a hippíes y *freaks*, a componentes de tribus salvajes y a obreras resignadas y decepcionadas, a militantes de diversas causas, a «diyís» y «viyís», a anoréxicas y bulímicas, a jóvenes ilusionadas y a decepcionadas. Con su ya conocida agudeza, la autora de este libro despliega ante nosotros el mundo de las mujeres españolas menores de treinta años, quienes avanzan lentamente en la sociedad democrática iniciada hace cinco lustros.

A pesar de los pasos positivos dados, las conclusiones a las que Falcón llega tras su investigación no parecen ser especialmente alentadoras. Todos los aspectos de la vida de las jóvenes de este principio del siglo XXI pintan un cuadro expresionista falto de perspectivas: la deficiente enseñanza, los malos hábitos adquiridos en la familia, la precariedad en el trabajo, el desempleo, una sexualidad desconcertada y errática, frustraciones amorosas, retraso en la formación de familias, baja de natalidad, conscientemente deseada, hedonismo, superficialidad y machismo dominantes en las actividades de ocio, constituyen las características de la sociedad juvenil de nuestros días, «que en lo referente a las muchachas –añade Falcón– se hacen más incisivas, con tintes oscuros más marcados». En esta línea apunta que la incomunicación en las relaciones sexuales con los hombres, las responsabilidades domésticas y las dificultades que comporta la maternidad siguen siendo barreras hasta ahora sin franquear en el largo y dificultoso camino hacia la igualdad. Otro punto importante es que, a pesar de la masiva entrada de las jóvenes en las aulas, las discriminaciones en el trabajo y las dificultades económicas impiden a las mujeres asentarse profesionalmente.

«No debe resultar, por tanto, chocante –comenta la entrevistadora– que el escepticismo se refleje en los rostros y en las respuestas de la muchachas que no han cumplido los treinta años».

Según Lidia Falcón, no sólo las/los jóvenes sienten decepción y desencanto, sino también sus padres que quisieron educarles en la libertad, la autorresponsabilidad, la inteligencia crítica, la tolerancia, la solidaridad. Padres que repudiaron los métodos represivos y autoritarios que habían dominado la familia patriarcal y la escuela durante milenios; padres que se esforzaron en ser padres y madres modelos; padres que entregaron a sus hijos todo el amor, las horas de ocio, los conocimientos y el dinero que tenían. «El resultado –concluye la autora de este libro– ha sido espectacular

sin duda: hemos fabricado una o dos generaciones de psicópatas». Es una convencida de que entre todos los responsables hemos fabricado varias generaciones de jóvenes irresponsables, irascibles, sin disciplina, con muy baja resistencia a las frustraciones, a los que se ha inculcado un altísimo concepto de sí mismos que no concuerda con el destino que la sociedad tiene previsto para ellos, por lo que sus pretensiones no van acordes, con sus posibilidades.

Dirigiéndose a los mayores, Falcón se pregunta si es responsabilidad sólo de los jóvenes de hoy que se muestren tan exigentes y caprichosos, incapaces de afrontar con valentía las durezas de una vida que ni imaginan, cuando han sido cuidados y protegidos por sus padres durante varias décadas, educados en la comodidad y mantenidos en la ignorancia de los sufrimientos padecidos por las generaciones anteriores.

Estamos ante un trabajo denunciador y serio, que obliga a reflexionar.

Ciudadanas del mundo

Después de *Solas* (1999) y de *Malas* (2002), Carmen Alborch, en la actualidad diputada del Grupo Socialista y presidenta de la Comisión Mixta de los Derechos de la Mujer, nos sorprende gratamente con *Libres*. Este libro recoge la vida y obras de nueve mujeres contemporáneas, algunas de ellas –es de señalar que no ha seleccionado a ninguna española– poco conocidas para el gran público.

Las protagonistas del trabajo de Alborch tienen en común el anhelo de ejercer la libertad, en su vertiente pública y en su dimensión interior; son mujeres que anhelan y aspiran a esa libertad, y la ponen en relación con la dignidad y la diversidad humanas. Todas colaboran en la construcción de un mundo –de un modelo social también– en el que la libertad de las mujeres, y consecuentemente de todos los seres humanos, es objetivo central. Estas ciudadanas del mundo han alzado su voz en las ciencias, las artes, la ecología y la política. Son pioneras, innovadoras, personas que no han querido someterse ni resignarse. Han practicado el diálogo, las alianzas y la inclusión, «ellas, precisamente –comenta la autora–, que han sufrido de uno u otro modo las distintas formas de exclusión». Son personajes fuertes y contundentes en sus actos, que al mismo tiempo han tenido que hacer grandes esfuerzos para ser hábiles, abriendo así caminos para sí mismas y para los demás.

A modo de símbolo, Alborch ha seleccionado a nueve mujeres (consciente de que hay otras muchas mujeres de hoy que merecen ser biografiadas) que tuvieron su «techo de cristal» pero que con su recorrido vital han llegado a demostrar que hay posibilidades de cambio y que hay alternativas para el dolor. Para ellas, la conquista de la libertad ha sido una pasión dominante, un camino arduo pero lleno de satisfacciones, y también un proceso vinculado a la libertad interior.

La autora de *Libres* piensa que las mujeres hemos tenido y seguimos teniendo serias dificultades en el ejercicio pleno de la ciudadanía: el reparto del trabajo, la distribución de la riqueza y el poder, «porque todavía hay desigualdades –escribe– en las posibilidades, en las costumbres, los valores y las mentalidades, en el acceso a la cultura y en el propio ejercicio de la libertad», y por eso nos propone compartir a estas espléndidas mujeres, cuya aproximación nos puede animar a sentirnos más libres, más fuertes y más capaces. Los nombres de estas «ciudadanas del mundo» son: Marina Silva (brasileña); Alice Walker (norteamericana); Rita Levi-Montalcini (italiana); Shirin Evadí (iraní); Adrian Piper (norteamericana); Vandana Shiva (india); Mary Robinson (irlandesa); Michelle Bachelet (chilena); Marilyn Waring (neozelandesa). Sus vidas se nos presentan plenas de creatividad, valentía, dignidad y coherencia. Son como un soplo de aire fresco.

Lecturas de posguerra

El propósito de *En tiempos de Antoñita la fantástica,* de Paloma Uría (asturiana, profesora de literatura, feminista y, en la actualidad, diputada por Izquierda Unida), es analizar la narrativa para niñas y adolescentes escrita por mujeres en España durante los veinte años que siguieron a la finalización de la Guerra Civil de 1936. Ha recogido, por tanto, los textos narrativos –cuentos y novelas– publicados entre 1939, año en que finaliza la contienda, y 1959, fecha en la que muchos historiadores fijan el final de la etapa autárquica y el comienzo de la apertura internacional, un año en el que se produce una mejora en la situación económica y una tímida liberalización del Régimen.

Uría apunta como nota dominante que se trata de una literatura de circunstancias, que pertenece a un determinado momento histórico, y que es difícil de explicar fuera de contexto. Es una literatura propia de la posguerra española, propia de un momento

especialmente trágico, con unas necesidades de evasión y olvido, unido a una propaganda intensa de defensa y extensión de determinados valores. Se trata de una literatura fuertemente ideologizada, que cumple con la misión encomendada por políticos y pedagogos del Régimen franquista, consistente en educar a las niñas y jóvenes en determinados valores y costumbres, con una particular insistencia en la religiosidad y la moralidad más estricta. La autora hace hincapié en que gran parte de esta literatura iba dirigida a un sector social determinado, a niñas y adolescentes de clase media, que asistían a colegios de monjas y que, pese a las dificultades del momento, vivieron una existencia bastante privilegiada, envueltas en una capa material y espiritualmente protectora, a veces asfixiante. También una parte de esta producción literaria, en concreto la producida por las maestras nacionales, tuvo como destinatarias a niñas pobres de escuelas de barrios urbanos o zonas rurales. El mensaje, en este caso, se adaptaba a esta circunstancia y promovía, sobre todo, la aceptación de las dificultades. Paloma Uría señala que el hecho de haber seleccionado mujeres escritoras se debe al deseo de descubrir una intensa labor literaria poco conocida por ser considerada de escaso valor. Además, la mayoría de los cuentos infantiles están escritos por mujeres y muchos de ellos por profesionales del magisterio. Se trata de mujeres que, casi sin excepción, representan una determinada idea de la feminidad: amante de su hogar, esposa, madre o maestra, de costumbres tradicionales, religiosa y de una moralidad intachable, que reconoce la superioridad y la autoridad del varón.

Con mirada lúcida y crítica, pero también tierna, la autora recorre el panorama de las lecturas dirigidas a las niñas y adolescentes de aquella larga posguerra que se extendió durante dos décadas. Tiempos de miedo, represión y pobreza, de rancia espiritualidad, estricta moralidad y silencios que no consiguieron ensombrecer los afanes de idealización, aventura y emoción de las pequeñas, que pudieron satisfacer con los entrañables relatos de aquellas heroínas de la vida cotidiana: Celia, Mari-Pepa o Antoñita la fantástica, pequeños-grandes personajes que ejercieron en las lectoras un fuerte poder de identificación. Uría comenta que, en su momento, muchas niñas y adolescentes leyeron los diarios de Celia o Antoñita y las intrépidas aventuras de Mari-Pepa como verdaderas biografías de personajes reales cercanos.

Este libro, un trozo de historia viva, es una adaptación de la tesis doctoral de la autora. Se trata de un trabajo que considera inseparable del recuerdo de una infancia feliz y de las personas que la hicieron posible porque, como ella misma afirma, «los niños de la posguerra, especialmente aquellos cuyas familias no sufrieron directamente la represión o la pobreza, pasaron su infancia ignorantes de lo que ocurría en el mundo real».

Isabel de Armas

«Abrazados Sueño y Tiempo»*

Aparecen las memorias de Juan Guzmán Tapia, el juez chileno que firmó el arresto del dictador tras haberlo procesado como autor intelectual de cincuenta y siete homicidios y dieciocho secuestros. Independientemente del interés jurídico, historiográfico y político del texto, aquí nos incumbe subrayar su relevancia moral y, sobre todo, literaria. Y ello no sólo por la voluntad de estilo y la garra narrativa del relato, sino por su valor referencial. Digo referencial porque las referencias a las realidades extratextuales y a los hechos concretos verificados que nos brinda Guzmán Tapia ya habían sido abordadas antes, desde los medios que les son propios y con obsesiva constancia, por muchos escritores chilenos.

El juez Guzmán relata, desde un envidiable y excepcional conocimiento, la mecánica interna del crimen y devela los entresijos de la mentira y los abusos del poder. Católico convencido y simpatizante declarado de las fuerzas armadas chilenas durante largos años, delinea con escalofriante minuciosidad los tortuosos trayectos que llevaron al desafuero, procesamiento y condena a prisión preventiva del general Pinochet. Su libro, riguroso en la argumentación jurídica y ágil en la enunciación, es una fuente de información de valor incalculable para críticos y lectores del nutrido *corpus* de las obras literarias que tematizan la negra noche de la dictadura y la difícil transición. Un libro apasionado que, amén de dejar espacio a la esperanza y contribuir a la restitución de la honra perdida de la justicia y del poder judicial, es un revulsivo

* En el borde del mundo. Memorias del juez que procesó a Pinochet, *Juan Guzmán Tapia, Anagrama, Barcelona, 2005, 232 páginas.*

contra la amnesia y un rompeolas contra los embates de los paladines de la memoria confiscada.

El sustantivo que abre el título de las memorias debe ser entendido como metonimia de interdisciplinaridad, cual esconce en el que confluyen varias disciplinas, entre las que también figura la literatura. Y entre los cometidos prioritarios de las obras literarias comprometidas con el pasado se encuentran la memoria histórica y la rememoración de lugares, fechas y vivencias con frecuencia estremecedoras, la concesión de la palabra a las víctimas, el desenmascaramiento de las falacias de las «verdades» oficiales y la denuncia de los bienes usurpados. No en vano es la literatura una de las hijas de Mnemósine y una de sus posibles funciones es la de narrar vivencias, venturas y desventuras de los personajes cuales correlatos de acontecimientos reales. Sin descartar las atrocidades padecidas por las víctimas, con frecuencia incapaces de romper el silencio en el que se han recluido para que cicatricen sus heridas. Porque los vencidos a veces no se atreven a volver la vista atrás por miedo a convertirse en estatuas de sal. Goya puso nombre a esta postura en uno de los grabados más sobrecogedores de *Los desastres de la guerra:* «No se puede mirar». Hoy sabemos que para aminorar el duelo hay que «mirarlo» a los ojos; es decir: hay que «contarlo». Y contar significa rememorar, hacer memoria. Ese es también uno de los quehaceres de toda transición política, incluidas aquellas que dieron prioridad a la llamada «conciliación nacional» y a la «política de consenso». Entre tanto, sabemos que una transición ejemplar es la que, dicho sea en palabras de César Vallejo, está dispuesta a «bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena». He aquí el significado último de las memorias del juez Guzmán, que desde su comienzo consideró la amnistía parte integrante «del turbio legado que dejaron en Chile los generales», porque perdonaba «los crímenes que ellos mismos habían ordenado comete» (pp. 137-138).

Sus convicciones religiosas y su simpatía por las fuerzas armadas (su madre era hermana de militares; el obispo de Talca, monseñor Carlos González Cruchaga, por quien el juez sentía profunda admiración, era primo de su padre) lo indujeron a creer que los comandantes en jefe que perpetraron el golpe militar iban «a restablecer el orden y la abundancia en el país» (p. 80). Guzmán Tapia admite al respecto, con la transparencia que lo caracteriza: «Brindamos por el fin de la pesadilla, esos tres años de esca-

sez socialista que queríamos olvidar de prisa. Al llevarme una copa a los labios, estaba muy lejos de imaginar que una represión implacable se abatiría sobre Chile durante largos años. Habían aplastado el derecho y la justicia, los valores en que entonces más creía, y yo alzaba la copa.» (p. 81-82). Más adelante confiesa que no fue ni un acólito ni un opositor activo al régimen, que durante diecisiete años se mantuvo «al margen de lo ocurrido», que «sólo mucho más tarde» dispuso «de recursos suficientes para actuar con eficacia ante los crímenes de la dictadura» (p. 113). Para entonces, ya instruía varias causas contra el dictador y tenía pruebas de la existencia de los «vuelos de la muerte», de las torturas en Villa Grimaldi, de la «Operación Cóndor», del plan de desinformación ideado por los agentes de la DINA y de otros delitos de lesa humanidad cometidos en otros lugares (Colonia Dignidad, Pisagua, Estado Nacional, entre otros). Por lo demás, en virtud del principio de unicidad que rige en el sistema procesal penal chileno, fue acumulando causas hasta tener a su cargo casi un centenar dirigidas contra Pinochet. La mayoría de las querellas fueron interpuestas durante la estancia y detención del ex dictador en Inglaterra (octubre 1998 a marzo 2000).

El juez Guzmán Tapia ha acertado en la elección del título: sus memorias se sitúan, efectivamente, «en el borde» de los géneros literarios; además desbordan los conceptos teóricos de las obras memorialistas por su capacidad de responder a preguntas de gran trascendencia y actualidad en los países que viven o han vivido la transición de una dictadura a un Estado de derecho. Son estas respuestas que con frecuencia los gobiernos de la transición de turno eluden, que aprueban o someten al veredicto popular constituciones que dan prioridad a la reconciliación nacional y ciegan las ventanas que dan al pasado. Se trata de actos que niegan los derechos de las víctimas de crímenes atroces entre las que suelen figurar ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas, ocultaciones de cadáveres o enterramientos clandestinos. Aunque así sea, los ponentes de la nueva constitución no pueden ignorar que la naturaleza de ciertos crímenes exige medidas reparadoras, y que el Estado está obligado a cumplir su compromiso con los derechos humanos. Tanto más si los crímenes ya se prohibían cuando fueron perpetrados de forma absoluta por estar reconocidos como crímenes contra el derecho internacional.

Integradas por tres partes de desigual extensión y treinta capí-

tulos, el libro tiene una cohesión admirable, fruto de una feliz confluencia de varias habilidades: la penetración analítica, la garra narrativa y la voluntad de estilo. Pero sus páginas no van dirigidas sólo a los chilenos. Nos pertenecen a todos. Porque en ellas, como dijo el poeta, «Ayer y mañana comen / oscuras flores de duelo», en ellas se abrazan «Sueño y Tiempo» y sobre ellas «cruza el gemido del niño / la lengua rota del viejo».

José Manuel López de Abiada

Margo Glantz novelista*

Con su libro *Las genealogías* (1981), la escritora mexicana Margo Glantz había inaugurado en México un tipo de literatura –continuada luego por Bárbara Jacobs, Carmen Boullosa y Elena Poniatowska– que presenta la cuestión de la identidad individual en una amplia vertiente: la judía (Glantz es hija de emigrantes judíos ucranianos) y la del país de origen, implementando una escritura que apela a las posibilidades de narrar la crisis contemporánea del sujeto social y particularmente del sujeto mujer. Núcleos revisitados en su más reciente entrega, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador.*

No resulta azaroso, por tanto, que Glantz haya dedicado importantes ensayos a Sor Juana Inés de la Cruz y La Malinche, dos figuras femeninas significativas para llevar a cabo su propuesta: erosionar las estructuras tradicionales como estrategia para interpretar, desde otro lugar, la historia y los movimientos sociales a contrapelo de los tópicos de la literatura y también del propio cliché de lo femenino.

Propuesta que impregna su obra, compuesta por varios títulos. Entre otros, *Síndrome de naufragios* (1984) y *Zona de derrumbe* (2002), volumen, este último, en el que hacen acto de presencia, con especial énfasis, el cuerpo y la enfermedad, y que ahora reaparece bajo el título *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador,* donde Nora García –nombre que conocemos de sus relatos y de la novela *El rastro,* finalista del Premio Herralde en 2002– es, entre otras designaciones, una paciente que aguarda su turno para que le reali-

* Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador, *Margo Glantz, Anagrama, Barcelona, 2005, 190 pp.*

cen una mamografía. En *El rastro,* en cambio, Nora se ha travestido de chelista que asiste al velorio de su ex marido, también músico, y establece un diálogo consigo misma donde el cuerpo y sus dolencias sirven para representar tensiones, displacer, el malestar generado por el fracaso amoroso y otros desajustes. Novela que se estructura en torno a un centro vital, el corazón, y a partir de ahí el relato se materializa gracias a las distintas formas de narrar la subjetividad. Nora apoya su historia con semblanzas biográficas de músicos famosos (como el contemporáneo Daniel Barenboim) o reflexiones sobre la grabación que, en su momento, realizara Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg* de Bach, mientras la literatura y los viajes sustentan todo lo demás, nada menos que la vida misma –«esa herida absurda», como se dice tangueramente en la novela– que contiene a la insoslayable muerte.

En *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador,* Nora vuelve a explorar el mundo exterior a través de pequeñas observaciones, de una mirada inclinada hacia el detalle, que se constituye, por acumulación, como única manera posible de acercarse a una verdad más rica, más proteica del entorno y de su propia realidad. Por los intersticios de las zonas clausuradas, como los conventos de sus monjas sabias, a las que tantas páginas Glantz ha dedicado, es por donde se expande no sólo una visión del mundo amplia en matices, en descubrimientos ínfimos pero poderosos, sino otra más singular, más narrativa, incluso más desquiciante, pero plena de interés. Tanto es así que, en esta ocasión, Nora García se conecta consigo misma a través de los pies y, mediante ellos, con todo lo demás. Pies que calzados con zapatos de diseñador hacen menos pedregosos los trayectos, a veces oscuros y tremendos, de la vida o aquellos que tienen un sesgo risible, pero que las mujeres como Nora transitan, aún hoy, serias, con inseguridad o culpa, con esguinces de tobillos o de cintura, y que Glantz recupera para crear episodios llenos de comicidad y humor negro.

Cuerpo, siempre fragmentado, y lenguaje repiten escenario en estas historias, donde el pie, objeto de seducción de lo bajo, de lo minúsculo, del extremo más austral de la anatomía humana, y los senos cobran preponderancia para una Nora García –¿quizás *alter ego* de Margo Glantz?– capaz de experimentar una amplia gama de sensaciones, desde el dolor «continuo y mediocre (...) como el de un callo o una muela inflamada» a las golosas dulzuras del placer

erótico. Escritura personal, confesional, donde el tono sospechoso de la autobiografía pone en jaque todo lo que se cuenta a veces de manera distanciada o extrañada. «Es hora de confesar –leemos en la página 13 del libro– que esta historia es autobiográfica, y por tanto profundamente sincera». Autobiografía en la que se cuenta, como ocurre en todas las variantes del género, lo que uno fue o, más bien, lo que uno cree que fue o pudo haber sido, y en la que imperan muchos de los artificios propios de la ficción. De hecho, Glantz sabe, y así lo refleja, que la «dignidad y la belleza del pie desnudo sólo se conserva en las estatuas»; en los cuerpos vivos todo se contamina, se degrada o sucumbe a la transformación, a la transfiguración que la ficción ejerce sobre los hechos y las cosas que narra.

En las obras de Glantz, especialmente en esta última, encontramos historias mínimas sobre diversos exilios y viajes, por las que desfilan padre y madre judíos, un ex marido, unos hijos y un ejército de canes que dan lugar a un extenso y nostálgico relato de todos y cada uno de los perros que formaron parte de la intimidad de Nora. Y también está su voz protagónica, a veces difuminada que, para no hablar de sí misma, necesita apoyarse en referencias culturales, en otras vidas, en otras biografías, en otras historias que aluden, por ejemplo, a Teresa de Jesús y Moisés; a su ídolo, el diseñador de zapatos Salvatore Ferragamo, y a heroínas de ficción, a autores universales y nacionales. Nombra con familiaridad, de su país, a Carlos Fuentes y Monsiváis, a Sergio Pitol y Mario Bellatín, a Juan Villoro y Rulfo, alude a pintores y artistas de Hollywood; comenta aspectos de algunas capitales del mundo, México principalmente, y también Londres y otras ciudades europeas, pasando revista, incluso, sobre acontecimientos de actualidad, como el 11 M, que sacudió Madrid aquella aciaga mañana del 11 de marzo de 2004, cuando el terrorismo impuso su rostro más siniestro.

La minuciosa elaboración de estas historias mínimas, que se demoran en las filigranas casi inadvertidas, en las huellas borradas con las que Margo Glantz pareciera raspar o «retorcerle el cuello» a las grandes historias escritas con intención totalizadora, constituyen su estética, su razón de crear, su modo de oponerse a sistemas estereotipados que funcionan con una técnica aristotélica consabida y producen obras para captar público y no lectores, ya que no perturban ni transgreden nada. Glantz, por el contrario, trabaja contra la rigidez

del canon, pero sin subestimar la dinámica de la narración clásica. Presenta asuntos, en apariencia nimios, triviales frente a lo supuestamente importante; contrapone el pudor y la duda a la contundencia; y la complejidad contra toda normativa o mirada simplificadora de la realidad, creando, asimismo, un lenguaje propio que se nutre de «sensaciones pensadas», como le gustaba decir a Clarice Lispector, para acercar al lector una vía de análisis diferente.

Reina Roffé

Adiós. Consérvese Vd. bien de salud y créame su afmo. amigo y s. s.

Juan Valera



Monumento a Juan Valera (Cabra)

América en los libros

Wasabi, *Alan Pauls, Anagrama, Barcelona, 2005, 156 pp.*

El hecho de que Roberto Bolaño dijera a Alan Pauls (Colegiales, Buenos Aires, 1959): «Querido señor Pauls, es usted uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos», es una afirmación más que suficiente para acercarse con atento cuidado a este escritor. Podríamos decir que al no ser Pauls un novelista común, su obra puede ser incluida en el interesante grupo de escritores argentinos más originales y atípicos de la narrativa contemporánea y que cuenta, entre otros, con autores tan impresionantes como Piglia.

Wasabi, curioso título que remite conscientemente a la picante y fortísima mostaza japonesa, es fruto de la experiencia del propio Pauls, convertido en la novela en narrador, como invitado de la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint Nazaire que desde hace años tiene por norma alojar a escritores de diferentes nacionalidades durante una temporada en su sede. Terminada la estancia, la residencia publica un texto del invitado en cuestión. Curiosamente, puede constatarse que los escritores, que han pasado por el lugar son en su mayoría argentinos: César Aira, Piglia, Marcelo Cohen... y Alan Pauls que ofrece ahora su relato publicado con anterioridad por Alfaguara-Argentina en 1994.

Wasabi se basa en la oposición de dos elementos: el orden y el caos. Cuando comienza la historia, parece que todo transcurrirá apaciblemente y dentro de los cauces de lo previsible y organizado como es una invitación de este tipo, pero pronto comienza a aparecer lo extraño: un forúnculo en la espalda del narrador que irá creciendo desproporcionadamente hasta convertirse en una especie de joroba que deformará al personaje y alertará de que el inocente viaje de este novelista latinoamericano a Europa se convertirá en un descenso a los infiernos, en una pesadilla en la que los contratiempos e incertidumbres que van surgiendo irán adquiriendo proporciones gigantescas y alucinatorias, rompiendo el orden establecido y haciendo posible cosas absolutamente inconcebibles como por ejemplo que Christian Bouthemy,

director de la Maison y editor de Arcane 17, colabore en un plan para asesinar a Klossowski, nombre metamorfoseado en Korovski, Kosinsky o Kieslowski.

Es lo onírico el factor que permite calificar a este especial relato de lisérgico en cuanto impone una visión alucinatoria sobre la realidad inmediata, así como por la narcolepsia que sufre el protagonista, que hay que interpretarla como una señal compleja que bloquea la inmediatez de aquel en cuanto le obliga a suspender la actividad consciente ya de que, durante los siete minutos que dura el ataque, la vigilia del narrador queda anulada y, en cierto modo, extrañado del presente, imponiéndole otro ritmo cerebral. También, la pomada homeopática con sabor a wasabi que debe administrarse en su quiste, se descubre con increíbles efectos ya que administrada por vía oral, el narrador y su mujer consiguen alucinaciones sexuales. A pesar de esta otra realidad, Pauls no olvida reflexionar sobre la agobiante vida en provincias, sobre las dificultades de la vida urbana parisina, llena de amenazas e incógnitas, sobre el arte y sobre la vida de un escritor argentino en Europa. A pesar de que *Wasabi* refleja un estilo permeable en el sentido de «disposición al contagio en el campo de la escritura», como sostiene Pauls y de que a Bolaño los personajes de este escritor argentino le parecen «monstruos perfectos», *Wasabi* no alcanza la precisión, ni la solidez estilística de *El pasado,* premio Herralde 2003, quizás porque es muy anterior y Pauls ha tenido tiempo para consolidar su idea de que «una novela es un territorio».

La conjura contra América, *Philip Roth, Mondadori, Barcelona, 2005.*

Que la narrativa de Philip Roth, además de portentosa, envuelve al lector tanto por el interés de las historias que cuenta, como por la intensidad estilística, es algo indiscutible. Por eso, produce estupor que a sus 81 años, este eterno candidato al premio Nóbel, haya publicado una novela que desde su comienzo arrastra el lastre de la inverosimilitud, agudizado por la mezcla de ficción y exhaustividad histórica (cuanto más se empeña el novelista en dar datos reales, se produce el efecto inverso: nos creemos menos el relato). Roth parte de la siguiente hipótesis: qué hubiera sucedido si el aviador acrobático, héroe nacional americano, a pesar de su filosofía pronazi y declarado antisemitismo, Lindberg, nombre, por otro lado, que provoca indignación entre los

judíos, hubiera ganado las elecciones presidenciales al competir con Roosvelt en Estados Unidos en 1940. A pesar de que el mecanismo usado por el autor de *La mancha humana* es narrar con verosimilitud y minuciosidad los acontecimientos que se describen, no convence y tanto detallismo ahoga una narración asfixiada por un exceso de documentación histórica, como puede apreciarse en el apéndice del libro, que no sólo, entorpece la lectura, sino que evidencia otro de los defectos de esta larga novela: el hecho de que Roth se haya limitado a subrayar tímidamente los miedos imaginarios de una familia de judíos americanos tan alejados de las atrocidades que sufrieron los judíos europeos. La condición de víctima de éstos es algo que jamás ha sido un elemento integrante de la escritura de Roth. Es ahora la primera vez que aparece, pero de manera ligera. No hay que olvidar que los judíos en América pueden participar de la vida nacional del país, lo cual, como señala el premio Pulitzer, hace que sean diferentes y, que, incluso, «gentes, como Amos Oz, tengan una actitud despectiva hacia los judíos estadounidenses /.../ a los que, además, les gusta Estados Unidos, no les importa ser judíos y su éxito es colosal».

Sí destaca tanto el retrato preciso que se hace del Newark de los años 40 –en donde pasó la infancia el autor de *Pastoral americana* y que ha visitado frecuentemente–, como la historia familiar contada por un niño de siete años, demasiado adulto en su relato y, también, poco verosímil.

En cualquier caso, este inquietante título alerta sobre la posibilidad de la inestabilidad de la democracia americana. Lástima que la frialdad del tono y estilo, más cerca del periodismo, cuando lo que se quiere contar lleva implícito el sentimiento de indefensión, frivolice la posibilidad del regreso al terror, al miedo y a la intolerancia.

Milagros Sánchez Arnosi

Los dolientes, *de Jacobo Sefamí. México, Plaza Janés, 2004.*

Los dolientes (2004) es la primera novela de Jacobo Sefamí y es, también, la primera novela que recoge a la manera etnográfica y testimonial la historia y la cultura ancestrales de la comunidad shami (formada por judíos árabes originarios de Damasco), que se estableció en México a principios del siglo XX. Esta comunidad, que sitúa sus orígenes en Sefarad, lo que hoy día es la Península Ibérica, en la época que se conoce

como la «Edad de oro» de la tradición sefardita (siglos X-XII), inició una diáspora hacia diversos países del Norte de África, el Imperio Otomano y Oriente Medio para evitar conflictos religiosos fundamentalistas, primero con los musulmanes y luego con los cristianos, los dos grupos dominantes en la Península Ibérica a lo largo de la Edad Media.

La muerte del padre de familia es un motivo recurrente en todas las literaturas y así, en *Los dolientes,* la evocación de la figura paterna durante la *shiva,* los siete días de funerales que preceden al sepelio, según los ritos hebreos, hace posible la reconstrucción de la peculiar historia de una familia con profundas raíces multiculturales. En este sentido, los diez capítulos que conforman *Los dolientes* aparecen precedidos de distintos textos fundacionales de la tradición hebrea, en general, y sefardita en particular; son extractos que se refieren a las prescripciones y rituales de la Torá en lo concerniente a rituales funerarios; a destacar los del *Shulján Aruj,* de Josef Caro (Venecia, 1565), reconocido como el código de legislación judía por excelencia y todavía vigente en la actualidad, los del *Zohar* o *Libro del Esplendor,* que fue recopilado en España en torno al siglo XIII, un texto de Maimónides (siglo XII) y otros de la Cábala, escritos en España en los siglos XIV y XV. La marcada intertextualidad de *Los dolientes* hermana esta novela con la literatura más actual y denota la experiencia investigadora de su autor, quien la ha puesto, esta vez, al servicio de un quehacer personal y testimonial.

La multiculturalidad de *Los dolientes* se confirma mediante las tres lenguas que se intercambian en la novela: así, en la portada destacan, en dorado, las dos letras del alfabeto hebreo que conforman el nombre del padre. Pero junto al hebreo están la lengua árabe y la lengua española en la que se escribe la novela, concretamente el español de México, con sus muchas y ricas variantes; la combinación de estas tres lenguas le sirve a Jacobo Sefamí para recordar, rememorar el pasado y así reconstruir, para dejarla escrita, la historia de su propia comunidad representada en el microcosmos de una familia, que es la suya. De este modo, el autor afirma, al escribir rememorando, que su comunidad pervive y sobrevive por encima de toda diáspora, pero también asienta la multiculturalidad y la transculturación como ejes centrales de la novela. Porque si en principio sorprende la escasez de referencias a la cultura mexicana (el padre muere el 15 de septiembre,

víspera de las fiestas patrias y se menciona, apenas de soslayo, esta fecha tan crucial para la historia de México), por otro lado, Sefamí asienta su filiación con México. Lo hace aludiendo a tradiciones y costumbres muy peculiares de este país y, en particular, mostrando una adhesión absoluta al español de México (aspecto a tener en cuenta dado que el autor vive en Estados Unidos desde hace veinte años). En este sentido, destaca el recurso al lenguaje coloquial y a numerosas palabrotas e insultos que, con su efecto terapéutico y liberador, se combinan, de manera musical, por cierto, con los términos judeomexicanos: jajamito, jaramero, jazito, shajato, sharmuta. Sin duda, la multiculturalidad de la novela se asienta en el asombroso intercambio de las tres lenguas, con sus diferentes ritmos y matices.

En lo que concierne a la forma, *Los dolientes* es una novela que sugiere multiplicidades: tanto la historia de la comunidad como la de la familia Galante es evocada por medio de una pluralidad de voces: padre y madre, hijos, tíos, tías, primos, primas, rememoran la historia de la familia. Se insiste en la yuxtaposición del masculino y del femenino, de manera que el tono y el ritmo de la novela es, en cierto sentido, precipitado y lleno de intensidades, a la manera de una sinfonía coral, con múltiples matices y tonalidades. Las voces múltiples, que se intercambian sin cesar, se expresan mediante monólogos interiores y se combinan con la de un narrador omnisciente, nada jerárquico, que les da paso cada vez que desean intervenir; de esta manera la novela se construye como un rompecabezas en el que las distintas piezas, es decir, los protagonistas, las voces narrativas, los espacios, los tiempos del relato, los diferentes textos que lo componen se enlazan unas con otras, sin establecer ninguna jerarquía; antes bien, la novela se apunta como un texto polifónico que, a su vez, es una metáfora del proceso de reconstrucción de la memoria, por separado, de los diferentes miembros de la familia.

La afiliación del autor al recurso de la multiplicidad se anota, asimismo, en los capítulos que aluden a las ceremonias que acontecen en la sinagoga: a las exégesis de los rabinos se superponen los pensamientos cotidianos, las preocupaciones más banales y simples de las distintas voces narrativas, que intervienen como líneas de fuga que distienden y relajan la rigurosidad y la precisión de la liturgia hebrea; de este modo, incluso los textos sagrados y la autoridad del rabino se presentan desprovistos de cualquier

jerarquía porque se abren siempre al diálogo y a la interpretación de parte de los protagonistas asistentes, quienes, por otro lado, parecen desconocer e incluso llegan a plantear dudas ante prácticas religiosas tan ancestrales. En este sentido, la novela suscita la problemática actual del mundo judeo mexicano, los enfrentamientos generacionales y el proceso de aculturación de esta comunidad minoritaria en la sociedad mexicana.

Con la publicación de *Los dolientes* se amplía el *corpus* de la literatura judía latinoamericana, recogida en diversas antologías en los últimos años, entre las que destaca *El gran libro de América judía* de Isaac Goldemberg (1998). Jacobo Sefamí conoce muy bien esta literatura sobre la que ha publicado diferentes artículos; por otro lado, *Los dolientes* continúa la línea iniciada por numerosas escritoras mexicanas de origen asiático o europeo, entre ellas, Margo Glantz (*Las genealogías,* 1981), Bárbara Jacobs (*Las hojas muertas,* 1987), Elena Poniatowska (*La Flor de Lis,* 1988), Sabina Berman (*La bobe,* 1990) y Rosa Nissan (*Novia que te vea,* 1992, *Hisho que te nazca,* 1996). Estas novelas plantean, igual que *Los dolientes,* temáticas relacionadas con la afirmación de la subjetividad multicultural de sus autoras, a la vez que expresan el anhelo de pertenecer a México, de asimilarse a la nación en la que han nacido; Jacobo Sefamí se une a este grupo de escritoras y, como ellas, afirma su subjetividad multicultural y transnacional en *Los dolientes.*

Concepción Bados Ciria

Esto por ahora, *Andrés Rivera, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, 113 pp.*

Dice Andrés Rivera, en uno de los muchos epígrafes y citas que pueblan este breve y superconcentrado relato, que dijo Mao Tse-Tung que «ninguna persona puede impedir que el pájaro oscuro de la tristeza vuele sobre su cabeza, pero lo que se puede impedir es que anide en su cabeza». Que la tristeza sobrevuele pero que no haga nido en nuestras cabezas es lo que precisamente se ha propuesto el autor de *Esto por ahora,* desde la primera línea del fabuloso arranque hasta la última línea del fabuloso final. Lo consigue, por supuesto, en un raro milagro literario gracias al cual la tristeza e incluso el desaliento a los que nos ha sometido sin tregua a lo largo de la narración se convierten de inmediato, tras cerrar el libro,

en sus opuestos: ganas de vivir (o de revivir), ganas otra vez (después de una eternidad) de «cambiar el mundo».

El título mismo, *Esto por ahora,* sugiere que la historia que se cuenta –una derrota más de la humanidad, encarnada en unos seres concretos y en un lugar concreto, la Argentina desde los años 70, y aun desde los 30, hasta hoy– no es más que la cruz de una moneda que siempre ha caído así, pero que alguna vez tendrá que caer al revés; parada larga y cruel de un viaje hacia otra cosa, hacia la Historia. La que hagan verdaderamente los hombres, y donde personajes de la novela como Don Benavides, *Cara i'gante,* Lucas o Daiana, en su infinita perversidad, no tengan razón de existir. («¡He aquí el tiempo de los asesinos!», es una de las citas de Rivera, en este caso de las *Iluminaciones* de Rimbaud.).

Frente a ellos, las víctimas: Arturo Reedson (*reed,* en inglés, significa el peine de los telares de la industria textil), obrero de una fábrica de vestidos de Villa Lynch y «doble» de Rivera, quien, hijo a su vez de un obrero textil, también lo fue en la veintena de su vida; su amigo Pancho Eclert («que tenía sus lecturas» y que «dijo que el melodrama exige un final que encienda, en el espectador, la cavilación y el sufrimiento»), y Natalia Duval, esposa de Reedson («la pequeña figura de paso rápido y cabello canoso, que lanza pálidos destellos de luz cuando lo alcanza la débil energía de los faroles nocturnos...») y que en su correspondencia con su compañero escribe, por ejemplo: «Alegría de mis ovarios», «Carne que quiero», «Te necesito más que nunca, para que me calentés el lugar de la angustia», o «Y vos no estás, la puta que lo parió a lo que sea o a quien sea».

Pero lo que fascina a Rivera, como a todo gran artista (de Goethe a Baudelaire, de Goya al expresionismo alemán) es el Mal. En este sentido, el trío compuesto por *Cara i'gante,* Lucas y Daiana es una cumbre literaria en sí mismo, tan elevada como escueta, tan intensa como breve. Sobre todo, el autorretrato de Daiana (tres pequeños capítulos, tres pinceladas, en realidad) y el de ésta por su hermano incestuoso Lucas (un solo capítulo, el inicial). Daiana, por derecho propio –el que le confiere la mano firme del artista que traza su inquietante dibujo– se merece ya un sitio de honor en el panteón *non sancto* de las grandes heroínas eróticas de la literatura. De alguna manera, nos recuerda a la Temple Drake de *Santuario* (la novela «policial» que Faulkner escribió con urgencia para sobrevivir), así como a

Popeye, el siniestro coprotagonista. Mientras que Lucas («... abría la boca, y una baba espesa le caía de los labios. Se le removían los arbustos amarillos que Lucas guardaba en su cabeza...»), para cerrar el círculo, tendria su equivalente en el Benyi de *El sonido y la furia* («una historia contada por un idiota lleno de sonido y de furia...»), del mismo autor.

Dicho a la manera compacta (y despiadada y estremecedora) de Rivera: Faulkner, sí –y no sólo en esta parte especialmente reconcentrada, sino impregnando la narración entera–, pero atravesado por Hemingway. Cómo se hace para pasar a un barroco por un clásico, manteniendo además la originalidad, es otro milagro que seguramente muchos podrán describir, pero no repetir. Andrés Rivera hay uno solo.

Ricardo Dessau

Cuadernos de la Cátedra de las Américas, *Barcelona: Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana, Número 1, 2004, 135 pp.*

El Instituto arriba mencionado, pariente directo de la benemérita Agencia madrileña cuasi homónima, fundó en 2002 una Cátedra de las Américas con el apoyo de dos universidades catalanas, la Caixa de Catalunya y diversos consulados hispanoamericanos afincados en la misma ciudad que el Instituto editor. No podía pasar mucho tiempo sin que el ICCI emanara su propia revista. A pesar de la amplia etiqueta de la Cátedra, el número 1 de sus *Cuadernos* parece indicar que dicha entidad se dedicará exclusivamente a la literatura latinoamericana, y así lo confirmó de hecho, en su discurso inaugural, Lago de Balanzó, director del ICCI.

Los textos recogidos en este número inicial fueron conferencias pronunciadas en Barcelona entre 2001 y 2003. Inicia la serie el argentino Ernesto Sábato, que en sus brevísimas tres páginas y media se limita a reiterar algunas de sus ideas sobre la literatura hispanoamericana, para concluir con unas dolidas líneas sobre la situación actual del subcontinente. Le sigue el mexicano Carlos Monsiváis con un texto considerablemente más prolongado y entretenido, centrado en figuras literarias de la primera mitad del siglo pasado pero rematado con un genial fragmento largo del chileno Pedro Lemebel sobre el Chile de Allende. El argentino Tomás Eloy Martínez reflexiona pormenorizadamente sobre su propia producción de temática peronista, en particular *La novela de*

Perón, aparecida en 1985, y la relación entre ficción, historia y periodismo. El chileno Roberto Bolaño diserta con inteligencia sobre literatura argentina, concretamente, la fundacional del *Martín Fierro* y Borges, y tres líneas actuales: la de Osvaldo Soriano («buen novelista menor»), la iniciada con Roberto Arlt y prolongada por Ricardo Piglia («uno de los mejores narradores actuales de Latinoamérica» pero...) y la creada por Osvaldo Lamborghini y heredada por César Aira (con más «peros» todavía). El mexicano Juan Villoro, narrador pero también sociólogo, se explaya en citas ensayísticas antes de desembocar en colegas de varios países. El argentino Rodrigo Fresán estudia, por así decirlo, las mujeres en Bioy Casares y la muerte en Borges, antes de perpetrar un relato propio sobre lo mismo. El abogado y ex diplomático chileno Jorge Edwards penetra en «el arte del retrato» para salir retratando de alguna manera a Joaquín Edwards Bello, su «antepasado fantasma». El colombiano Óscar Collazos, finalmente, aborda la relación entre violencia y literatura en la sociedad colombiana, sin olvidar sus reflejos en el cine del mismo país.

Habiendo tanto para leer sobre la literatura hispanoamericana, estos textos deleitan sin embargo, y no poco, por dos cualidades comunes: el valor protagonístico de sus autores y (exceptuando el primer texto y el último) la inclusión de múltiples anécdotas personales eminentemente sabrosas.

Agustín Seguí

La verdad sea dicha, *Germán Espinosa. Bogotá, Taurus, 2004, 461 pp.*

El placer y el dolor son los eternos contendientes en la vida del hombre y para explicar sus alternancias Platón supuso en el *Fedón* que la divinidad había empalmado sus cabezas en un mismo ser; por lo tanto, el que topaba con uno sabía que pronto podría encontrarse con el otro. Esta sencilla fábula, que ilustra los vaivenes de la fortuna que llamamos destino, es la base de todo libro de memorias, pero afrontar su confesión sin tentativas de encubrirse es una tarea que requiere gran coraje. Quizá por esto Germán Espinosa ha denominado sus memorias con el concluyente título *La verdad sea dicha,* aun a sabiendas de que, como advierte en el proemio de su libro, el recuerdo es falaz y sólo podemos contar con nuestra voluntad y buena fe para escapar de sus celadas.

De esta manera, el escritor colombiano –considerado como

una de las voces más importantes de la narrativa hispanoamericana del *postboom*– asume la delicada y entrañable tarea de narrar su vida y sus vivencias desde su infancia venturosa frente al mar en un vetusto caserón cargado de fantasmas en Cartagena de Indias, en donde se inició en la lectura y quedó deslumbrado por la poesía, pasando por los inciertos inicios de una temprana vocación literaria en la severa ciudad de Bogotá hasta los no menos arduos y azarosos años de las décadas recientes en que publica su obra cumbre, *La tejedora de coronas,* que lo hace merecedor del reconocimiento literario internacional.

La bohemia pendenciera de Bogotá con sus cafés poblados de trompadachines, las desveladas noches de lectura con sus hallazgos y decepciones literarias en los años de búsqueda de su propio estilo y de su voz, los trabajos periodísticos inicuamente pagados que debió aceptar para sobrevivir, las amargas incursiones en la vida política nacional, los viajes por el mundo como diplomático de insólitas embajadas en África y en la Yugoslavia del mariscal Tito, con el ineludible fondo de violencia que ha llegado a ser endémico en la política y la sociedad colombiana desfilan por estas páginas a través de la aguda e irónica mirada de Espinosa, que saltando de anécdota en anécdota nos da cuenta de la entidad de lo vivido, de los logros conquistados y de las persecuciones sufridas y nos coloca ante el lúcido espejo de su propia introspección que nos revela en toda su grandeza humana la lucha de un artista que no ceja un instante en el propósito de forjar su obra a despecho de las adversidades del tiempo que le tocó vivir.

Confesión de simpatías y animadversiones, de rechazos y de logros granjeados en el ejercicio de las letras, pero también reconocimiento de algunos dones recibidos, la amistad y el amor expresados en entrañables cuadros humanos como los que realiza de León de Greiff, de Rafael Humberto Moreno Durán y de su esposa, la pintora Josefina Torres, este libro de memorias, narrado con la prosa pulcra y elegante que caracteriza la obra de Germán Espinosa, no recoge únicamente los recuerdos de un autor, sino también los de su tiempo y su generación y se constituye no sólo en un texto fundamental para entender una de las obras más sugestivas de la narrativa hispanoamericana actual, sino también un importante testimonio para entender la evolución política y social de esa Colombia lacerada de las últimas décadas.

Samuel Serrano

Los libros en Europa

Estructura y gestión de empresas audiovisuales, *Mercedes Medina Laverón, Pamplona, Eunsa, 2005.*

El cineasta Jean Epstein decía que el cine se parece a dos hermanos siameses unidos por el vientre y separados por sus dos corazones, uno de los cuales siente el cine como un arte y el otro como una industria. Mientras aparezca un cirujano capaz de separarlos, añadía, el cineasta está obligado a hacer compatibles ambos sentimientos. El texto que aquí comentamos nos habla de ese corazón financiero y económico que hace posible la industria audiovisual. Un corazón que mueve un mercado sumamente complejo y cada vez más ligado al mundo de los ejecutivos y de las escuelas de negocios. Nada parecido a las empresas familiares o de pequeña escala del pasado. En efecto, la financiación y explotación de la obra audiovisual pone hoy en juego estrategias de protección de la marca, de contratación de talentos, de derechos audiovisuales, de coproducciones y subvenciones, de capital riesgo, de acuerdos con sociedades de garantía recíproca y centrales de venta o bien de planificación del *product placement* (publicidad encubierta) y del *merchandising* (venta de productos ligados a un programa audiovisual).

En concreto, el libro de Mercedes Medina, profesora de Estructura de la Comunicación Audiovisual y de Negocios Audiovisuales, nos presenta los orígenes de la actual estructura del mercado audiovisual y analiza el mercado español, europeo y americano. Podemos ver, por ejemplo, que las principales empresas audiovisuales españolas están ligadas a los grandes grupos mediáticos del país, todos ellos con conexiones internacionales. Me refiero a PRISA (Canal +, Digital +, Localia, El País, la SER...), Planeta (Antena 3, La Razón, Onda Cero...) o Vocento (Tele 5, Grupo Árbol, El Correo, Punto Radio...). La segunda parte del libro trata de la gestión de las empresas audiovisuales: su dirección y organización, la actividad comercial y económico-financiera y los índices de valoración de los contenidos y de su calidad. Aunque el título del libro da a entender que la autora

se ocupa tanto de las empresas de cine como de las de televisión, en realidad, estudia estas últimas. El cine aparece por las inevitables relaciones entre ambos medios.

En fin, dado que en estos momentos se está planteando una gran reforma del sector audiovisual, con profundas novedades legislativas y regulatorias, con nuevos canales de televisión, con la incorporación por parte de las empresas de los avances tecnológicos, el libro ha quedado un tanto superado por la realidad, al menos en sus primeras páginas. Pero esto forma parte de la dinámica de publicaciones como ésta tan ligadas al presente. Es el *handicap* y el gran atractivo.

El impacto de la imagen, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, *Peter Burke, Barcelona, Crítica, 2005;* **El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine,** *Shlomo Sand Barcelona, Crítica, 2005.*

Los dos libros que reseñamos aquí son reflejo del cambio de perspectiva que se ha producido en los últimos años en torno a la cultura visual de raíz popular, cada vez más presente y valorada en los ámbitos académicos. Podríamos decir, incluso, que libro el más actual, el ensayo de Shlomo Sand, es una plasmación práctica de las propuestas teóricas del segundo, el libro de Peter Burke, publicado el año 2001, pero que acaba de reeditarse ahora en formato de bolsillo. Utilizo el condicional «podría» porque, lo cierto es que Shlomo Sand no incluye el libro de Peter Burke en su bibliografía. La Editorial Crítica ha cubierto su *lapsus* haciendo coincidir la publicación de uno con la reedición del otro.

En concreto, el objetivo de *Visto y no visto* es fomentar el uso de las imágenes como documento histórico, advirtiendo de las trampas que esto con lleva. Para ayudar al historiador a esquivar estas trampas e interpretar correctamente las imágenes, Peter Burke propone tres enfoques, los cuales suponen una renovación de la tradicional aproximación iconográfica e iconológica de la Historia del Arte. Dos de esos enfoques, la psicología y la semiótica, los presenta con grandes reservas. Burke prefiere y practica la historia social y cultural. Se trata de estudiar la imagen en su contexto cultural, artístico, político y material, tanto de producción como de consumo.

Por lo que se refiere al segundo libro, *El siglo XX en la pantalla,* Shlomo Sand, profesor de Historia

Contemporánea en la Universidad de Tel-Aviv, define su trabajo como un relato político-cinematográfico de los grandes acontecimientos y procesos políticos del siglo XX: la Primera Guerra Mundial, la revolución rusa, la crisis del 1929, los fascismos, el holocausto, la guerra fría, la descolonización y, previo a todos ellos, una reflexión sobre cómo el cine ha retratado el mundo de la política en las sociedades democráticas. El libro se cierra con un epílogo metodológico que recuerda las aportaciones de historiadores como Marc Ferro, Robert A. Rosenstone y Hayden White. Este último acuñó el término «historiofotía» para referirse a los trabajos que, como el Shlomo Stand, se ocupan del tratamiento que el cine da del pasado, esto es, cómo las películas explican la historia y construyen imágenes del pasado introduciendo un tratamiento épico, fuertes dosis de sentimentalismo o escandalosas manipulaciones.

Emeterio Diez

Compañeros de piso, *Julio Baquero Cruz, Funambulista, Madrid, 2004, 264 pp.*

Compañeros de piso es una inteligente y divertida alegoría de la convivencia en «la casa europea» de la primera generación de universitarios que se ve obligada a coexistir en un medio multicultural sin precedentes. El viaje de una pareja de jóvenes por Francia, España e Italia enmarca una serie de episodios protagonizados por seres caricaturescos que retrata una sociedad decadente cuyos parámetros morales y culturales han entrado en crisis. La mirada itinerante del narrador-protagonista, como el espejo valleinclanesco que devuelve una visión deformada de la realidad, proyecta el esperpento de nuestro tiempo: la experiencia de la postmodernidad. Un tono distante e irónico, desprovisto de tintes emocionales o moralizantes, sirve a un tiempo de antídoto y de catalizador de este paisaje de desarraigo, saturación y desencanto habitado por una nueva generación de europeos.

Aunque clasificada como *novela Erasmus,* es evidente desde el comienzo que estamos ante mucho más que eso. Tras cada relato emerge una sutil reflexión sobre importantes cuestiones de nuestro tiempo: la búsqueda de identidad individual y colectiva en un mundo globalizado transitado por sujetos desnacionalizados; el dudoso lugar de los valores tradicionales en un nuevo escenario donde lo excepcional es lo coti-

diano; el papel de la escritura como viaje de autoconocimiento; y, finalmente, el diálogo con el otro como recurso humanizador. El viaje, la escritura y la búsqueda personal se entrelazan en una fértil y sugerente narrativa donde, bajo la máscara del nuevo siglo, palpita el espíritu decimonónico. Con todo, tal vez lo mejor de la novela sea su estilo fresco y desenvuelto, marcado por un lenguaje de tan elegante transparencia que en momentos raya la iluminación de lo poético. En virtud de sus méritos tanto estéticos como conceptuales, *Compañeros de piso,* segunda novela de Baquero Cruz tras *Arquitectura del matadero* (Bruselas: Excritos, 2002), merece especial atención entre la producción novelística reciente.

Isabel Cuñado

Oscar y Bosie. Una pasión fatal, *Trevor Fisher, traducción de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2004, 354 pp.*

«Los dos hechos decisivos de mi vida fueron cuando mi padre me envió a Oxford, y cuando la sociedad me envió a prisión». Esta frase la apuntaba Oscar Wilde en la larga carta que escribiera a su amante, Lord Alfred Douglas (*Bosie*), precisamente desde la cárcel, y que años después se publicó bajo el nombre de *De profundis.* El segundo hecho fue «decisivo» hasta tal punto que acabó con la vida de Wilde, en 1900, a los 46 años de edad. Por supuesto, antes haría tabla rasa de la gloria a la que su genio lo había elevado. En la Inglaterra victoriana (donde la homosexualidad, que todavía no se llamaba así, era castigada con una pena de hasta veinte años de reclusión), el escritor fue a partir de 1895 un proscrito, un «sodomita», un apestado que todo lo contaminaba, incluido su arte, cuando éste ya había alumbrado un éxito sensacional, y aún prometía más.

La tragedia nos la vuelve a contar el profesor de historia británico Trevor Fisher, quien tiene en su haber un par de libros sobre las conflictivas relaciones entre la época victoriana y la sexualidad. La ventaja de este trabajo sobre los anteriores consagrados a la vida de Wilde (y por consiguiente a la de Douglas, tan entrelazada con la suya) reside obviamente en ser el último en llegar, aunque –lo que ya no es tan obvio– haciendo un uso muy inteligente de todas sus fuentes, entre ellas la del más famoso biógrafo de Wilde (y también de otro ilustre irlandés, Joyce), Richard Ellmann.

Es de esta inteligencia de la que se vale para demoler al menos tres mitos que los antecesores de Fisher, o bien mantuvieron, o bien contribuyeron a consolidar. El primero, nacido de la propia imaginación de Wilde durante su encierro en la cárcel de Reading: que Bosie fue un Judas; que lo olvidó cuando se produjo su caída. Sin embargo, no fue así (aunque *De profundis,* «una de las cartas más extraordinarias que se hayan publicado», de más de 30.000 palabras, sea una dolorida acusación): las misivas de Bosie no alcanzaban la celda donde el creador de *Dorian Gray* se pudría. Sencillamente, había otros mensajes a los que se daba prioridad; por ejemplo, los de Constance, la sufrida y abnegada esposa de Wilde. De este modo, el sentimiento de abandono terminó hundiéndolo, y *De profundis* es el estremecedor testimonio de su desesperación.

El segundo mito, alimentado por el movimiento gay actual, da por cierto que «a Oscar Wilde lo encarcelaron como resultado de un acto homofóbico de represión». Aquí también la verdad es diferente: «El Estado no estaba interesado en la vida privada de Oscar Wilde, que manifiestamente era la de un hombre felizmente casado, y tenía menos interés en el aristocrático Bosie Douglas». La razón era sencilla: «En aquel momento no había evidencia real de que existiera una subcultura homosexual o que representara una amenaza contra la opinión pública "respetable"». En cambio, el interesado era un individuo: el Marqués de Queensberry, padre de Alfred Douglas, quien a toda costa quería apartar a su hijo de Wilde. Lo consiguió reuniendo pruebas y chantajistas del mundo de la prostitución masculina, los *taxi-boys,* que frecuentaban tanto Bosie como Oscar. Paradójicamente, no fue él quien empezó el proceso judicial, sino el propio escritor, al demandar a Queensberry por «libelo». Con lo cual cayó en la trampa que le había tendido el marqués. Queensberry era un verdadero «macho», aficionado a los deportes rudos. Fue el creador de las reglas básicas del boxeo vigentes hasta hoy.

Los *taxi-boys,* justamente, dan pie para la destrucción del tercer mito: el «socialismo» de Wilde. Puesto que «el hecho de considerar la prostitución masculina como una solución de la pobreza es prueba de que su proclamado socialismo era de una superficialidad intolerable», afirma el autor. Y esto no necesita más demostración.

«El hombre mata lo que ama», escribió Wilde. En un acto de amor, Fisher mata a Wilde, un

mito en sí, pero, amorosamente, nos lo devuelve en su dimensión real, más allá de las mitologías construidas por el tiempo y por él mismo.

Ricardo Dessau

Matrimonio por interés, *Mijaíl Zóschenko, Acantilado, Barcelona, 2005, 164 pp.*

En España, el cuento como tipología nunca ha disfrutado de una gran acogida por parte de los lectores. Es una forma literaria considerada indefinida, no culminada, una especie de inconclusa estructura larvaria a mitad de camino entre la novela y el poema. No ocurre lo mismo en el resto de Europa o de América, de norte a sur, donde los siglos diecinueve y veinte han dejado un muestreo más que significativo con excelentes cuentistas y brillantes títulos. Sólo por citar algunos, desde Poe o Hemingway o Dos Passos, pasando hacia Roberto Arlt, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, regresando a este continente con Guy de Maupassant, James Joyce o Virginia Woolf. Acá, los años cincuenta del siglo veinte anunciaron un impulso (Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Jesús Fernández Santos o Daniel Sueiro), pero éste se detuvo algunos años más tarde, y así hasta nuestros días, en que tan escasas (y heroicas) editoriales apuestan por él. La Rusia decimonónica, desde Turgueniev, Bunin, Gorki y, por supuesto, Chejov, y la que hace la transición hacia el siglo pasado, es uno de los países que más valoró y promocionó este género maltrecho. Sin embargo, me consta que en la Rusia actual apenas se editan libros de cuentos, salvo aquellos que se publican los mismos autores. En Rusia, como en Occidente, priman la novela y el ensayo, y por encima de ellos los libros de autoayuda.

Por todo eso, relulta conmovedor y estimulante encontrarse con este volumen que reseñamos como novedad literaria en España. Zóschenko vivió su infancia bajo el zarismo, participó de la ruptura bolcheviquista y sufrió el ostracismo de Stalin, muy en especial, tras la publicación de la novela *Antes de la salida del sol* (1943), que supuso su expulsión de la Unión de Escritores Soviéticos. Vitali Chentalinski, en su interesante investigación *De los archivos literarios del KGB,* integra a Zóschenko como uno de los muchos autores represaliados por el Comité Central a causa de que sus obras se interpretaban «aje-

nas al espíritu de la literatura soviética».

La narrativa de Zóschenko respira la impronta chejoviana del fresco costumbrista, si bien Zóschenko, con la práctica del *skaz* (esa prosa rabiosamente viva derivada hacia el discurso oral) impone un sesgo tan personal como atractivo. El recomendable volumen que nos ocupa, con dos docenas de cuentos, perfila con auténtica maestría la atmósfera social rusa posterior a la revolución y nos devuelve con su ironía a la mejor tradición del relato ruso, rastreable en coetáneos suyos como Mijaíl Bulgákov, Aleksandr Arjánguelski, Iliá Arnóldovich Fáinsilberg o Iuri Kárlovich Oliesha.

Miguel Herráez

El fondo de la maleta

Cervantes y Pirandello

En la introducción a la primera parte del *Quijote,* Cervantes señala que el libro «...se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación.» Luigi Pirandello quedó muy impresionado por este documento. También por la propuesta estética de índole ética que el propio Cervantes formula líneas antes. Dicho con más o menos palabras: que nada puede exceder el orden natural, el cual consiste en que cada cosa genera su semejanza. De alguna manera, Don Quijote sale a divagar por los caminos en busca de semejantes, hasta comprobar que no los tiene, que el mundo le es extraño tanto como él resulta extraño al mundo.

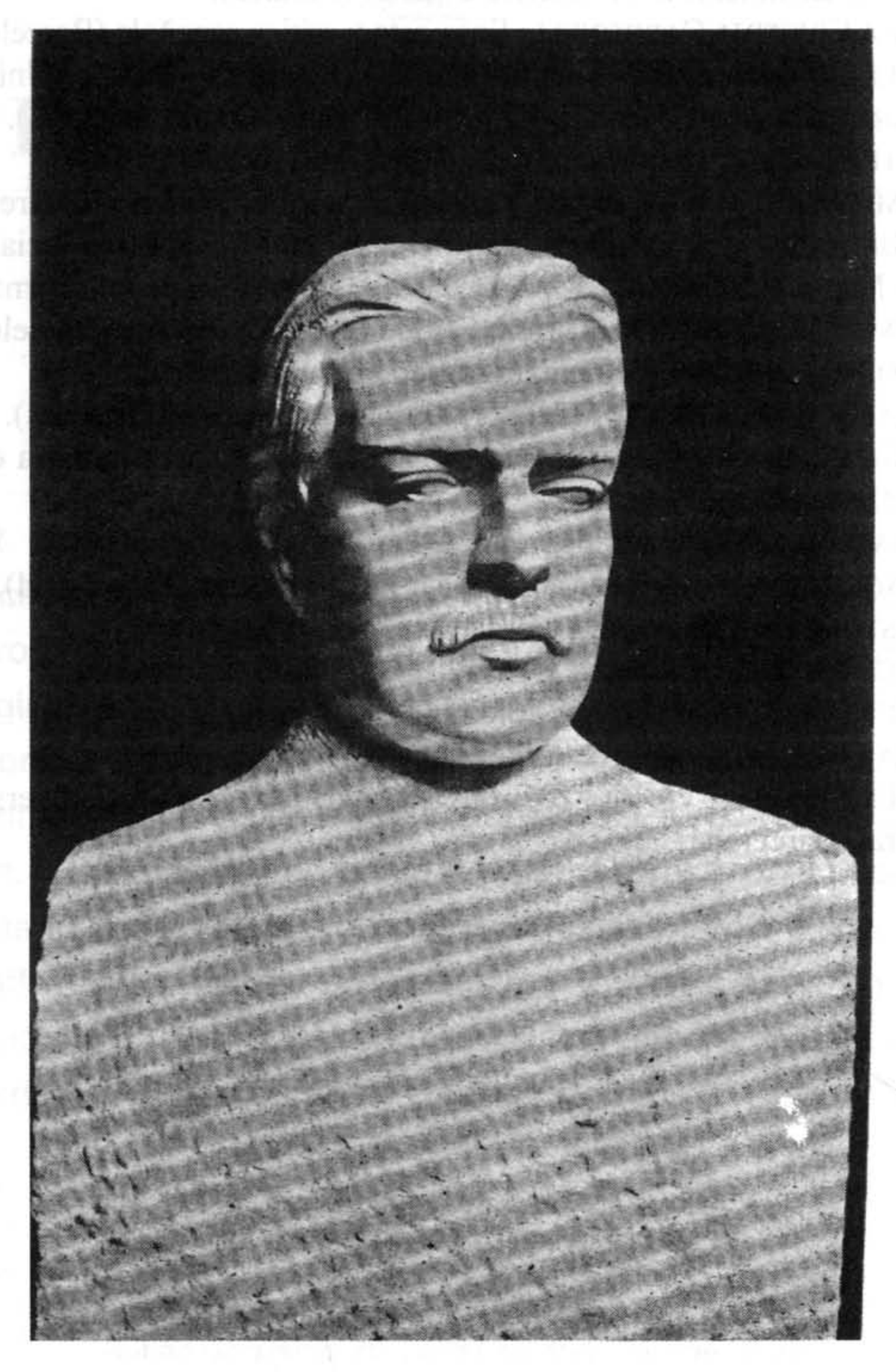
Pirandello subraya la dualidad del personaje cervantino, el hecho de que sea, a la vez, amargo y ridículo. El dolor hace reír, vendría a concluir Cervantes y hoy la conclusión nos suena a pirandelliana. La risa del personaje de *Así es si os parece*, que cierra cada acto de la pieza, se dirige a una historia patética a la cual su carcajada salva del melodrama.

El autor, tanto como sus personajes, están cervantinamente iguales en una cárcel. Se trata de un lugar a la vez real y metafórico. Aunque Cervantes salga de la prisión, seguirá preso en su imaginario. Algunos estudiosos de Pirandello, como Giovanni Macchia, han subrayado esta correspondencia cervantina en el escritor siciliano. Al fondo de la cárcel hay una habitación destinada a la tortura, donde el escritor va en un ejercicio de autopunición. No por pecados o delitos propios sino, simbólicamente, de la humanidad.

En esa estancia del dolor los seres ficticios se vuelven reales en la medida en que los seres reales admiten su calidad ficcional. Esta dialéctica parece pirandelliana, del Pirandello que hace bajar a sus criaturas a la platea, les hace reconocer su naturaleza real, al tiempo que involucra a los espectadores reales en la ficción escénica. Es el Pirandello de *Esta noche se improvisa, Cada cual a su juego, Seis personajes en busca de autor.*

Este pirandellismo es cervantino y así lo reconoció el dramaturgo de *Liolà.* Las incertidumbres

del barroco, suavizadas por la ironía de la fábula y la bonhomía de la prosa, lo tornan contemporáneo. Hay un momento en el cual las locuras de Don Quijote y de Enrique IV, ambos nombres ficticios, se confunden en su denuncia de la locura del mundo. Don Luis y don Miguel vuelven a encontrarse, con una doliente y urbana sonrisa, en la estancia de la tortura.



Don Juan Valera, escultura en mármol, obra del artista egabrense Antonio Maíz Castro

Colaboradores

MANUEL ALBERCA: Ensayista y crítico español (Málaga).
ISABEL DE ARMAS: Escritora española (Madrid).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
CONCEPCIÓN BADOS CIRIA: Crítica literaria española (Alcalá de Henares).
CARLOS BARBÁCHANO: Escritor español (Madrid).
MARTA CRISTINA CARBONELL: Ensayista y crítica española (Barcelona).
ISABEL CUÑADO: Crítica literaria española (Lewisburg, Estados Unidos).
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Buenos Aires).
EMETERIO DIEZ: Historiador del cine español (Madrid).
GERMÁN GULLÓN: Ensayista y crítico español (Alcalá de Henares).
MIGUEL HERRÁEZ: Crítico literario y ensayista español (Valencia).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Crítico literario español (Berna).
GEMMA MÁRQUEZ FERNÁNDEZ: Crítica literaria española (Barcelona).
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
ARNALDO I. A. MIRANDA: Historiador argentino (Buenos Aires).
MARÍA DE LA CONCEPCIÓN PIÑERO VALVERDE: Crítica literaria española (Barcelona).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
AGUSTÍN SEGUÍ: Historiador argentino (Saarbrücken).
MERCEDES SERNA: Crítica y ensayista española (Barcelona).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
ANNA SOLANA: Crítica literaria española (Barcelona).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico español (Universidad Central, Barcelona).

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

559 Enero	1997	Vicente Aleixandre
560 Febrero	“	Modernismo y fin del siglo
561 Marzo	“	La crítica de arte
562 Abril	“	Marcel Proust
563 Mayo	“	Severo Sarduy
564 Junio	“	El libro español
565/66 Jul/Ag	“	José Bianco
567 Sept.	“	Josep Pla
568 Octubre	“	Imagen y letra
569 Novi.	“	Aspectos del psicoanálisis
570 Dic.	“	Español/Portugués
571 Enr.	98	Stéphane Mallarmé
572 Feb.	“	El mercado del arte
573 Mar.	“	La ciudad española actual
574 Abr.	“	Mario Vargas Llosa
575 May.	“	José Luis Cuevas
576 Jun.	“	La traducción
577/78 Ju/Ag.	“	El 98 visto desde América
579 Sep.	“	La narrativa española actual
580 Oct.	“	Felipe II y su tiempo
581 Nov.	“	El fútbol y las artes
582 Dic.	“	Pensamiento político español
583 Ene.	99	El coleccionismo
584 Feb.	“	Las bibliotecas públicas
585 Mar.	“	Cien años de Borges
586 Abr.	“	Humboldt en América
587 May.	“	Toros y letras
588 Jun.	“	Poesía hispanoamericana
589/90 Jl.Ag.	“	Eugenio d'Ors
591 Sep.	“	El diseño en España
592 Oct.	“	El teatro español contemporáneo
593 Nov.	“	El cine español actual
594 Dic.	“	El breve siglo XX
595 Ene.	2000	Escritores en Barcelona
596 Feb.	“	Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Mar.	“	Religiones populares americanas
598 Abr.	“	Machado de Assis
599 May.	“	Literatura gallega actual
600 Jun.	“	José Ángel Valente
601/2 Jul.Ag.	“	Aspectos de la cultura brasileña
603 Sep.	“	Luis Buñuel
604 Oct.	“	Narrativa hispanoamericana en España
605 Nov.	“	Carlos V
606 Dic.	“	Eça de Queiroz
607 Ene.	2001	William Blake
608 Feb.	“	Arte conceptual en España
609 Mar.	“	Juan Benet y Bioy Casares
610 Abr.	“	Aspectos de la cultura colombiana
611 May.	“	Literatura catalana actual
612 Jun.	“	La televisión
613/14 Jul/Ag.		Leopoldo Alas «Clarín»
615 Sep.	“	Cuba: independencia y enmienda
616 Oct.	“	Aspectos de la cultura venezolana
617 Nov.	“	Memorias de infancia y juventud
618 Dic.	“	Revistas culturales en español

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002		Álvaro Mutis
620 Feb.	"	La primera mirada moderna
621 Mar.	"	Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr.	"	Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May.	"	Memorialismo y guerra civil
624 Jun.	"	La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag.	"	Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep.	"	La filosofía en Hispanoamérica
628	"	Juan Marsé
629 Nov.	"	Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic.	"	La radio
631 Ene. 2003		Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb.	"	Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar.	"	Jorge Amado
634 Abr.	"	Manuel Puig
635 May.	"	Karl Popper
636 Jun.	"	La movida madrileña
637/38 Jul.Ag.		Alejandro Rossi El arte y la comida
639 Sep.	"	Jorge Amado
640 Oct.	"	Elías Canetti
641 Nov.	"	Letra y música de Cuba
642 Dic.	"	Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004		Literatura y pensamiento
644 Feb.	"	Aspectos de la literatura argentina
645 Mar.	"	Arquitectura latinoamericana
646 Abr.	"	Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May.	"	Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun.	"	El Caribe
649/50 Jul.Ag.		Alejo Carpentier Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct.		La literatura hispoanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic.		España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura

Premio Margarita Xirgu de Teatro Radiofónico
XIX edición, 2005

La Agencia Española de Cooperación Internacional y Radio Exterior de España han convocado el premio «Margarita Xirgu» de teatro rediofónico en su XIX edición, correspondientes al año 2005.

Las notas más relevantes de esta convocatoria, cuyo texto completo aparece en el fichero adjunto, son las siguientes:

— Los concursantes habrán de ser españoles o nacionales de los países iberoamericanos de lengua española.
— El premio está dotado con 6.000 euros.
— Los trabajos, que deberán ser presentados por quinduplicado y bajo plica, adoptarán el formato de guión radiofónico dramático, con una duración en antena máxima de 30 minutos y mínima de 25.
— El plazo de presentación de originales finalizará el 31 de octubre de 2005.
— Los concursantes enviarán las obras al Registro General de la Agencia Española de Cooperación Internacional (Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid) o a Radio Exterior de España (Apartado 156.202.-28080 Madrid)
— El fallo del premio tendrá lugar en el último trimestre de 2005.

Las bases de este premio se pueden consultar en la página web www.aeci.es

Para más información, teléfono 91 583 82 51.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

Próximamente:

España y América en el cine

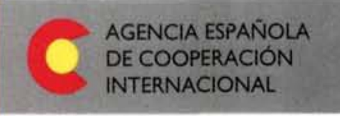
Emeterio Diez Puertas

Javier Herrera Navarro

Jorge Andrade

Norma Saura





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros